
ex libris
ADOLF SANDBERGER

Die Wagnerfrage.

Die Wagnerfrage.

Kritisch beleuchtet

von

Joachim Raff.

Erster Theil.

Wagner's letzte künstlerische Kundgebung im »Lohengrin«.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1854.

Vorwort.

Als ich die folgenden Blätter begann, hatte ich sie nur zu vertraulicher Mittheilung an einen Freund bestimmt, der, auf wissenschaftlichem Gebiete thätig, sich in dem Hauptmomente der gegenwärtigen musikalischen Bewegung zu orientiren wünschte. Erst nachdem ich in Behandlung meines Vorwurfs ziemlich vorgerückt war, faßte ich den Entschluß, selbige der Oeffentlichkeit vorzulegen. Wolle man darin Entschuldigung für die wenig buchliche Darstellung finden, die an der vorliegenden Druckschrift auszustellen sein wird.

Es ist ein Altanerkanntes, daß die Praxis der Theorie gewöhnlich voraneile. In einem Zeitalter jedoch, welches die Gesetze der Speculation so sehr entwickelt hat, wie das gegenwärtige, darf ein Einzelner es wagen, die Abklärung einer ins Leben getretenen Erscheinung an der Hand der Wissenschaft zu unternehmen, ohne abzuwarten, bis die Fluth verschiedener Urtheile zur Ebbe abgelaufen ist, — und so einen Proceß vielleicht abzukürzen, der auf herkömmlichem Wege sonst länger andauern dürfte, als der Kunst gut ist.

Das Unendliche in der Erscheinung Wagner's vom Endlichen zu sondern und der Geschichte eigen zu machen, ist — ich weiß es wohl — eine schwierige Aufgabe, und ich bilde mir nicht ein, ihre Lösung zu Aller Zufriedenheit vollzogen zu haben. Indessen bin ich mir bewußt, allenthalben nur das von mir als wahr und recht Erkannte gesagt zu haben, und die Sehnsucht nach Erkenntniß der Wahrheit mag mich da entschuldigen, wo ich irrte. —

Wer Rücksichten in Ansehung von Personen und Sachen in diesen Blättern erwartet, der wird mir sagen, daß ich mich der »Mäßigung« hätte befleißigen sollen. Allein die Wahrheit ist selbst ihr Maß, und

jede »Mäßigung« dieses Maßes gleicht der Lüge auf ein Haar.

Es giebt Zeiten, wo der Fortschritt nicht erzielt werden kann ohne einen Generalsturm auf jene Zwingburgen der Menschheit, welche aus dem Materiale der Bornirtheit, Trägheit und Gehässigkeit aufgeführt sind. Solch ein Sturm bedarf der enfants perdus. Als ihrer eines habe ich mich anzusehen. Die Feindschaften, die ich mir durch die gegenwärtige Schrift erwecke, würden mich besorgt machen, wenn ich sie zählte; aber sie werden mir wegen ihrer Unzählbarkeit unwahrnehmbar.

Welches indeß die augenblickliche Wirkung meines Auftretens sei: eine nahe Zukunft wird mir für selbes Dank wissen. Veranlasse ich auch für jetzt einige ältere »Collegen« früher niederzugehen, — und einige jüngere früher aufzustehen, — was mir von diesen und jenen keine Erkenntlichkeit zu Wege bringt, so wird doch die Großzahl strebsamer junger Künstler sich über kurz oder lang auf denselben Weg begeben, den ich nicht gefahrlos unter den Ersten, wenn nicht der Erste betrete.

Möge die Kritik aller Farben durch mich veranlaßt sein, den Entwickelungsproceß der letzten Zeit

ernstlich und ohne Nebenrücksichten zu revidiren; vielleicht macht sie den besten Anfang dazu durch — Beurtheilung dieser Schrift.

Weimar, am Neujahrstage 1854.

Joachim Raff.

Erster Brief.

. . . . Indeß erlauben Sie immerhin, daß ich mich über Ihr Ansinnen verwundere. Wie Viele, denen gleich Ihnen gegeben ist, sich mit der Wissenschaft des Schönen zu befassen, sind bisher aus Bequemlichkeit oder Hochmuth der genaueren Betrachtung einer Bewegung fern geblieben, welche ihnen, weil scheinbar von einem ab Seite der Philosophie bis jetzt wenig beleuchteten Gebiete — der Musik — ausgehend, ohne Rückwirkung auf die Wissenschaft vorübergehen zu müssen däuchte! — Sie, mein Freund, haben Nichts von jenem Dünkel gewisser Metaphysiker ex professo, und daher ist es mir erklärlich, daß Sie den Stein auf dem Wege sehen, ehe Sie darüber fallen. Aber Sie verlangen von mir, einem »Musiker«, Aufklärung über die »Wagnerfrage«, wie Sie die Bewegung im Gebiete der Aesthetik nennen, welche sich an die Erscheinung Wagner's knüpft. Das ist's, was mich befremdet. Wir »Musiker« sind so sehr daran gewöhnt, daß uns Leute, welche von

unserer Kunst gar Nichts verstehen, in unserem Reiche Ordnung schaffen, daß wir nur schüchtern wagen uns zu widersetzen, wenn uns Theoreme aufgebürdet werden, denen unsere Praxis von Haus aus entgegensteht; — andererseits unterfängt sich unsereins nur selten — vielleicht auf die Berechtigung von Analogieen hin — ein blödes Wort in Sachen der Schwesterkünste oder gar der Kunst im Allgemeinen mitzureden, und ist gewohnt, alsdann vom Nachbar Dichter oder Aesthetiker als Böotier über die Schulter angesehen zu werden. Ihre Anfrage hat mich daher gleichmäßig verwundert, erfreut und — daß ich's nur gestehe — erhoben.

Die Wahrheit zu sagen, begreife ich das Nasenrümpfen der Männer der Wissenschaft, wenn von der Bildung der Musiker die Rede ist, denn ich kenne ein gut Theil meiner »Collegen« und habe keinen Grund, sie allzu großer Forschungssucht anzuklagen; aber wenn man ihnen verzeihen muß, daß sie sich nicht mehr und nicht besser mit der Wissenschaft befaßt haben, als diese mit ihnen, so haben sie andererseits — so weit von der um einige Decennien abliegenden Vergangenheit die Rede ist, — durch ihre Saumseligkeit nicht viel verloren, in Betracht, daß wir ja doch erst seit Schelling's erstem Auftreten eine richtige philosophische Ansicht des Schönen gewonnen haben, und die derselben voraufgehenden Schritte der Kunstwissenschaft (mit Ausnahme dessen, was Lessing geleistet)

als nicht viel besser denn mehr oder minder geistreiche Irrthümer anzusehen sind. Heute ist es anders, und wer die Theorieen Hegel's und Vischer's aus keinem anderen Grunde ignorirt, als weil ihm die mechanische Ausübung eines Kunsthandwerks, oder auch die bloße Ausbeutung einer, wenn auch reichen, aber in ihrer Einseitigkeit bei den jetzigen Anforderungen doch allzu leicht erschöpfbaren subjectiven Phantasie genüglich vorkommt, der ist nicht berechtigt, auf den Namen eines gebildeten Künstlers Anspruch zu erheben. Noch weniger hat das Urtheil so Vieler, welche, auf den sogenannten Geschmack oder die bloße Erfahrung gestützt, gern ein gewichtiges Wort in Sachen mitreden, Berechtigung. Ihnen gebührt es, jenen Ausspruch Goethe's zu beherzigen: »Wer gegenwärtig über Kunst schreiben und streiten will, der sollte einige Ahnung von dem haben, was die Philosophie in unseren Tagen geleistet hat und zu leisten fortfährt.«

Sie sind so gütig, bei mir so viel Bildung vorauszusetzen, als Ihnen den Verkehr mit mir immer erträglich machen wird; ich danke Ihnen dafür. Aber es ängstigt mich gleichwohl, daß Sie Ihr Vertrauen auf meine Kenntnisse weiter ausdehnen, indem Sie die Lösung eines wissenschaftlichen Problems von mir verlangen, und vollends, daß Sie meine bescheidenen Mittheilungen dem liebenswürdigen Kreise trefflicher Menschen, den Sie beinahe allabendlich um sich sehen,

vorlesen wollen. Sie verlangen von mir, daß ich mich aussetze; haben Sie das auch bedacht? — Gewiß nicht! Also nicht vorlesen — bitte!

Zweiter Brief.

Sie beruhigen mich, indem Sie mir sagen, daß meine Briefe in Ihrem Pulte liegen bleiben und außer Ihnen Niemand zu Gesichte kommen würden. Ihnen gegenüber, unter vier Augen, kann ich von der Leber weg sprechen; und dann verlangen Sie ja auch Nichts von mir als meine schlichte Meinung, Sie belehren mich über meine Irrthümer und haben Nachsicht mit meiner mittelmäßigen Prosa. Ich nehme daher auch keinen Anstand mehr, allsogleich auf Ihren letzten Brief zu antworten.

Sie haben ganz Recht, wenn Sie eine theoretische Seite der Wagnerbewegung von einer praktischen vollkommen getrennt halten. Die letztere lag natürlich dem großen Haufen am nächsten; sie datirt von der Aufführung der letzten Wagner'schen Opern, insbesondere des »Lohengrin«. Die erstere dagegen schreibt sich von dem Erscheinen eines kleinen Buches her, das Wagner im Jahre 1850 herausgab; es ist »Kunstwerk der Zukunft« betitelt und enthält die Umrisse eines Theorems, die

in einer zwei Jahre später erschienenen Schrift desselben Verfassers: »Oper und Drama« zum Theil ergänzt und ausgeführt sind. — Ganz zufällig geschah es, daß das Publicum die genannten Schriften früher zur Hand bekam, als es die Opern »Tannhäuser« und »Lohengrin« hörte. Die Presse ist dem Producenten stets leichter zugänglich, als es die Bühnen sind. — Aber wer kümmert sich viel um Daten? . . So kam es, daß man die genannten Opern als Verwirklichungen der Grundsätze, welche in den vorerwähnten Schriften dargelegt sind, ansah. Natürliche Folge davon war, daß man diese Opern »Zukunftsopern«, und die Musik derselben insbesondere »Zukunftsmusik« benamsete. Die Wahrheit aber ist, daß die Opern lange vor den Schriften erschienen waren, und mit den in den letzteren dargelegten Theoremen wenig oder Nichts gemein haben. Was diese Opern an sich betrifft, so machen sie sich allerdings durch die wesentlichsten Abweichungen von bisheriger Operndichtung und -Musik bemerklich, und es fehlt ihnen daher nicht an enthusiastischen Verehrern und hartnäckigen Gegnern. Die Presse, welche die Wagner'schen Opern besprach — sehr wenige Blätter ausgenommen — fand indessen nicht Zeit, sich nach dem eigentlichen Stande der Wagnerfrage umzusehen; sie machte sich ihre particularen Folgerungen von den vorliegenden Opern auf die Theorie Wagner's, Folgerungen, welche auf die Grundsätze, die Wagner

selbst für seine künftige Kunstwirksamkeit leitend erklärt, passen, wie die Faust auf's Auge, — und in dieser Weise ist man endlich zu einer Confusion gelangt, wo nur immer Einer den Andern mit seinem Irrthume zu überschreien sucht. — Ihnen, mein Freund, sind diese »dissoni clamores« zum Ekel, und ich kann es Ihnen nicht verdenken: es geht mir eben so. Aber ich stehe mitten darin und muß jenes Geschrei stets hören. Wie beneide ich Sie um die stille Zurückgezogenheit, in der Sie leben können, und wo Sie Muße haben, sich ruhig und vorurtheilslos mit der Abklärung einer Frage zu beschäftigen, die Ihnen nur um des Schönen willen wichtig ist, und außer diesem höchsten kein anderes Interesse erweckt.

Ich würde das Gebahren der Leute begreiflich finden, wenn Wagner selbst irgend Anlaß dazu gegeben hätte. Aber wer auch seine Aufklärungen über sein Leben, seine Leistungen und Bestrebungen, wie sie im Vorwort zu den »drei Operndichtungen« (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) gegeben sind, nicht gelesen hat, konnte doch bei halbweg gutem Willen aus folgender Stelle (Oper und Drama, 3. Bd. S. 211) die reine Wahrheit schöpfen. »Ich muß hier meiner selbst Erwähnung thun, und zwar lediglich aus dem Grunde, den in meinem Leser etwa entstandenen Verdacht von mir abzuweisen, als ob ich mit der hier

(in »Oper und Drama« nämlich) geschehenen Darstellung des vollendeten Dramas gleichsam einen Versuch zur Verständlichung meiner eigenen künstlerischen Arbeiten in dem Sinne unternommen hätte, daß ich die von mir gestellten Anforderungen in meinen Opern erfüllt, also dies (in »Oper und Drama«) gemeinte Drama selbst schon zu Stande gebracht hätte.« — Das ist klar, nicht wahr, mein Freund? und wohin müßte man seinen Verstand verstecken, um es nicht zu verstehen? Man hat es gleichwohl vielfach nicht verstanden, weil man es nicht verstehen wollte.

Dritter Brief.

»Aber,« fragen Sie mich, »wie kommt es denn, daß gerade die Wagner'schen Opern schon so ein seltsames Aufsehen erregen, daß die Parteien sich um dieselben als um eine unerhörte Innovation drängen? Sollte nicht — scheinbar wenigstens — hier schon ein Neues, »Nichtdagewesenes« vorhanden sein, welches die Leute frappirt und anzieht oder abstößt?« Ihre Frage ist schneller gethan als beantwortet, mein Freund, und wenn ich Ihnen sagen soll, was ich von der Bewegung, welche jene Opern hervorrufen, denke,

so muß ich Sie schon bitten, sich mit etwas Geduld zu versehen.

Wenn keine Wirkung ohne Ursache ist, so handelt es sich bei Ihnen darum, zu sehen, wo die Ursachen der Wirkung zu suchen seien, welche die Wagner'schen Opern hervorriefen. Ich kann Ihnen sofort sagen, daß diese Ursachen theils in, theils außer jenen Werken liegen.

Kein Weg ist ohne Ausgangs- und Endpunkt zu denken. Der Ausgangspunkt Wagner's lag in der historischen Oper der Vergangenheit und Gegenwart, sein Ziel ist das »Kunstwerk der Zukunft«.

Jener Ausgangspunkt prägt sich bei ihm in der Oper »Rienzi« aus, in welcher er alles das, was die historische Oper, welche der Verfasser des Artikels über die Oper im »Conversationslexikon der Gegenwart« und selbst, wenn ich nicht irre, Vischer in den »kritischen Gängen« als Zeitaufgabe darstellten, in Stoff, Styl und Material hergab, zu erschöpfen suchte. Man sagt die reine Wahrheit, wenn man behauptet, daß der »Rienzi« im bestmöglichen Sinne den letzten Fortschritt der »großen Oper« repräsentirt. — Der Widerspruch, der darin liegt, ein Kunstwerk, dessen Hauptwirkung man nicht in dem dramatischen — dichterischen Zwecke, sondern einem Ausdrucksmittel desselben suchte, mit historischem Stoffe hingestellt zu sehen, während dieses

Ausdrucksmittel als rein subjectives vorzugsweise dem romantischen Stoffe zusagt, konnte Wagnern nicht lange entgehen. Er mußte ihn um so bälder gewahren, als er die Texte seiner Opern selbst dichtete, mithin das Mißverhältniß zwischen Stoff und Mitteln stets gegenwärtig haben konnte.

Im »Fliegenden Holländer« griff er bereits zum romantischen Stoffe. Aber man entdeckt in demselben gleich die Kluft, welche zwischen hohem tragischen Pathos und niedriger Umgebung liegt. Nicht minder ersieht man darin auf den ersten Blick das Ringen Wagner's gegen die hergebrachten musikalischen Formen, noch erschwert durch die Aufgabe der künstlerischen Idealisirung jener heterogenen Elemente. Wenn Wagner diese ihrer Natur nach zu erfassen und zu beherrschen vermochte, so erhob er — das Schwierigste leistend — seine Darstellung zum Humor. So aber gewahrt man in jenem Werke neben einer wahrhaft lobenswerthen dichterischen Absicht und sehr preiswürdigen Einzelheiten doch nur, daß der Künstler eine ungeheure Aufgabe gewählt, der er nicht gewachsen war, und überdem, daß er in Hinsicht des Styles einer Abklärung bedurfte, welche in dem beregten Werke angebahnt und erstrebt, aber mit Nichten vollendet ist. Was den »Fliegenden Holländer« für den folgenden Entwickelungsproceß Wagner's bedeutungsvoll noch kennzeichnet, ist seine überwiegend epische Haltung, die — beiläufig gesagt — nur als der erste

heftige Rückschlag des Verlassens des historischen Dramas, in welchem die dialektische Vermittelung von Ursachen und Wirkungen unerläßlich ist, angesehen werden darf.

Im »Tannhäuser« ward der romantische Stoff beibehalten, aber es ward ihm statt des aus dem gemeinen Leben entnommenen Hintergrundes des »Holländers«, ein dem Pathetischen und Tragischen besser zusagender historischer und phantastischer gegeben. Es ist charakteristisch für den Bildungsgang Wagner's, daß er, einmal zum Erhabenen des Subjects in phantastischer Form hinneigend, sich von diesem nicht mehr zu trennen vermochte, und wir sehen dieses denn auch die größten Contraste bewirken, welche freilich stylistisch kaum zu bewältigen sind. So ist es immerhin mißlich, die Venus und den Landgrafen von Thüringen in derselben Oper musikalisch behandeln zu müssen. Man erinnert sich bei dieser letzteren Person und ihrer Festrede an die Sänger allzu leicht an den Catone des Apostolo Zeno und Metastasio, welcher eine Rede an das römische Volk absingt. Es hat nicht an Diderots gefehlt, welche den Wagner'schen Catone durchzogen, wohl aber an einem Rousseau, der widersinnig genug gewesen wäre, dergleichen zu vertheidigen. — Der »Tannhäuser« ist von episch-lyrischer Haltung; die Handlung beschränkt sich auf wenige Hauptmomente und ist mehr innerlich als äußerlich. Die Breite und Plastik der Handlung hat

auf die musikalische Entfaltung wohlthuend gewirkt. Der Styl Wagners ist in diesem Werke bereits subjectiv consistent geworden, aber noch wenig objectiv. Der Chor ist darin zum Theil in einer schon wesentlich archaisirenden Weise verwendet.

Ist vom »Holländer« zum »Tannhäuser« ein großer Schritt vorwärts geschehen, so muß doch der Abstand zwischen dem »Tannhäuser« und »Lohengrin« ungleich mehr auffallen. Der romantische Stoff ist geblieben, aber der Hintergrund der Handlung ist als rein historisch gänzlich vereinfacht, während hingegen das Dämonische nicht in seiner bösen Einseitigkeit belassen, sondern durch den Gegensatz in seinem eigenen Bereiche aufgehoben ist. Jene Vereinfachung des Hintergrundes hat freilich die Verwendung von zwei Personen mit sich gebracht, welche sich wenig für das Musikdrama eignen. Wie Wagner im »Tannhäuser«, dessen Handlung sich in der Familie bewegt, das schlichtende Familienhaupt in ziemlich prosaischer Weise einführen mußte, so hier, wo der intimen Handlung eine Staatsaction zur Seite geht, das Staatsoberhaupt, Heinrich den Finkler. Noch riskirter ist mir die andere dieser Personen vorgekommen, der Heerrufer; ich habe mich bei Wahrnehmung derselben nie der Erinnerung an jenen guten Terpandros entschlagen können, welcher die Paragraphen der Lykurgischen Gesetzgebung in Musik gesetzt hatte, und bei einem Volksauflaufe unter ziemlichem Erfolge

damit debutirte. Wenn im »Tannhäuser« das mit solcher Lebensprosa contrastirende Phantastische sinnlich dargestellt ist und darum ausgleichend wirkt, so ist dies im »Lohengrin« nicht der Fall: das Graalmysterium ist bloß episch und descriptiv eingeführt. Indessen ist die dramatische Form ungleich reiner als im »Tannhäuser«, in Folge dessen der ganze Zuschnitt (namentlich auch der musikalischen Formen) gänzlich von dem in der Oper bisanhin gebräuchlichen abweichend. Der Styl Wagner's, wenn schon subjectiv ungleich fertiger als im »Tannhäuser«, schmiegt sich dem Stoffe objectiv (allzu objectiv-archaisirend möchte ich sagen) so gewandt an, wie man im »Tannhäuser« noch nicht zu ahnen berechtigt wurde. Der Chor ist in einer Art verwendet, die zum Theil lebhaft an das griechische Drama erinnert. Mir hatte die erste Chorscene mit dem Heerrufer im zweiten Aufzuge stets den unabweisbaren Eindruck einer griechischen Parabase gemacht.

Stellt man den »Rienzi« neben den »Lohengrin«, so muß man — will man nur einigermaßen billig gegen Wagner sein — bewundern, welches Resultat ein einzelner Künstler mit großen, mehr erworbenen als angeborenen Fähigkeiten durch relativ möglichst vollkommene Darlegung der Fortschritte erzielte, die sich als periodische Abschlußsummen aus seiner rastlos dahineilenden Entwickelung ergaben. »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« sind unschätzbare

Studien, welche, Stationenzeiger einer großen Route, die einzelnen Abschnitte im autodidaktischen Bildungsprocesse Wagner's scharf markiren. —

Erlauben Sie nun, mein Freund, daß ich beginne, Ihnen jenes Resultat, so gut es meine bessere Absicht als Umsicht erlaubt, darzulegen.

Vierter Brief.

Wagner fand die Oper vor als ein Kunstwerk, dessen Stoff der dichterischen Absicht eines einzelnen Individuums von anerkannter relativer Begabung anheimgestellt war; dieser dichterischen Absicht verlieh jenes Individuum beliebigen sprachlichen Ausdruck; dieses Ausdrucks hinwieder bemächtigte sich der Musiker und betrachtete ihn als Material zu seinen eigenen, absolut musikalischen Zwecken. Respectirte er die dichterische Absicht des »Librettisten« und deren sprachlichen Ausdruck, so coordinirte er sich ihm vielleicht, wie Gluck; im anderen Falle verfuhr er gegen denselben mit der Willkür eines Rossini. — Hatten Dichter und Musiker jeder seiner eigenen Willkür gemäß mit dem Stoffe hantirt und ihr meist auf eine Wirkung zu ungleichen Theilen gestelltes, daher mehr oder minder unharmonisches Doppelerzeugniß fertig gebracht, so ward die esoterische Dar-

stellung desselben von den Sängern, die exoterische von Regisseur, Decorateur und Maschinisten wiederum in gleich selbstständig = willkürlicher Weise vollzogen. In dieser Nebeneinanderverwendung disparater Elemente bestand bisanhin der Kunststyl der Oper im Ganzen und Großen. — Was den Stoff anlangt, so ward derselbe je nach der tieferen oder oberflächlicheren An = und Einsicht des Librettisten diesem oder jenem Ideale entnommen, und man kam so ziemlich an Allem herum, was Himmel und Erde Mögliches und Unmögliches, Wahrscheinliches oder Unwahrscheinliches, Geschehenes oder Denkbares aufzuweisen hatten. Die »große Oper«, von der hier vorzugsweise die Rede ist, als von derjenigen, in welcher der zu einende sprachliche und musikalische Ausdruck ununterbrochen und durchweg zur Anwendung gelangte, blieb endlich beim historischen Stoffe als solchem schlechtweg stehen. Wie konnte dies anders sein? Die dichterische Absicht ging ja vom specifischen Poeten aus; dieser im Vereine mit dem Literaten und Literaturhistoriker hielt dafür, daß Drama Drama sei, und da er letztens die Historie als den Stoff für das recitirte Drama ansah, so war die natürliche Folge, daß er ihn auch für die Oper als den richtigen betrachtete, wobei es ihm nur darauf ankam, die in der Historie vorhandenen Handlungsmomente möglichst zusammenzudrängen, um Platz für den Musiker zu machen, der sich dann in Gelegenheitsstücken

ergehen möchte, welche für jedes andere Sujet ebenso passend wären, als das ihm eben zur Bearbeitung vorliegende. — Sie finden diese Art von Opernmacherei abscheulich, mein Freund, und Sie haben Recht; aber Sie werden es kaum glauben, wenn ich Ihnen sage, daß in solcher Weise förmliche Chablonen erfunden worden sind, über welche wie nach einem Prokrustesbette die wesentlich verschiedensten Sujets zugeschnitten wurden. Wenn Sie erlauben, so machen wir im nächsten Briefe eine Digression, woraus Sie meine Behauptung commentiren können. Für den Augenblick aber unterbrechen wir uns nicht! —

Die Historie hat es mit der Wirklichkeit zu thun, und die Wirkungen und Ursachen in dieser sind im Drama durch einen dialektischen Proceß zu vermitteln, für den nicht die Musik, sondern die reine Verstandessprache das richtige Ausdrucksvermögen ist. Wenn der Textdichter nun von Haus aus sich auf Unkosten des Musikers ergehen ließ, konnte dem letzteren übel genommen werden, daß er, wo er nur immer Gelegenheit fand, sich an jenem rächte? — Konnte ferner den Darstellern als Fehler angerechnet werden, daß sie sich gewöhnlich auf die Seite des Componisten schlugen, der meistens besser für sie zu sorgen gewußt, als der Dichter? — Konnte den übrigen Coefficienten eines solchen Pseudodramas verdacht werden, daß sie sich nicht weniger Willkür erlaubten, als ihre Collegen? — Konnte man weiterhin das Publicum, wel-

ches von dem ihm gebotenen Ragout immer das Beste zu nehmen berechtigt war, verargen, daß es sich an die Musik hielt und an die Sänger, und daß es das ganze sogenannte Kunstwerk vorzugsweise nach dem Werthe der absoluten Musik beurtheilte? — Konnte es endlich in der so beschaffenen Oper, wo einmal anstatt des Zweckes das Mittel obenan stand, ausbleiben, daß, nachdem lange genug die Musik (gleichviel ob durch Componisten oder Sänger repräsentirt) diesen Platz sich angemaßt hatte, auch endlich die Reihe an Maler und Maschinisten kam, wie dies jetzt wirklich in Paris der Fall ist, wo die Decorationsoper in sensu proprio florirt, und der gegenüber wieder aller Spott, in welchem sich Voltaire meist witziger und gerechter als Gottsched ergangen, in seinem Rechte ist? —

Sie erinnern sich an jene hebräischen Propheten, welche die Jehovahtempel von den Gräueln polytheistischer Culte reinigten. Ein solcher Prophet erstand Wagner. Man kann über seine Bildung zum specifischen Dichter oder specifischen Musiker urtheilen, wie man will: diese Bildung hat sich immerhin als hinreichend bewiesen, ihm die Vereinigung und gleichzeitige Beherrschung der beiden Materiale in dem Maße zu gewähren, als er ihrer bedurfte, um schon im »Rienzi« ein besseres historisches Libretto herzustellen, als die meisten vor ihm dagewesenen, und dessen Musik auf die Höhe der letzten stylistischen Fortschritte

zu bringen, die seine damaligen Collegen in Deutschland (gegenwärtig hat er deren keine mehr) zu erreichen nicht im Stande gewesen waren. Er vermochte mithin zeitig genug zu bemessen, was die durchgängige Erhöhung des Sprachvermögens hinsichtlich ihrer selbst und des Stoffes unabweislich verlangte. Sofern das Moment der Erhöhung im Hinzutritt der Musik zur Verstandessprache liegt, mußte dasselbe aus schon angeführten Gründen einen anderen Stoff bedingen; sofern aber die vereinzelte Wort- und Tonsprache dergestalt zu gleichen Theilen zu wirken haben, daß sie, ihrer specifischen Wirksamkeit bar, ein scheinbar ungetheiltes, einiges Medium bildeten, dessen durchgängige Anwendung durch die vollendete Täuschung, welche es hervorbrachte, volle Rechtfertigung erhielt, waren die beidseitigen Materiale nicht nur auf einander zu beziehen, sondern so innig als möglich zu verschmelzen — Die Vervollkommnung dieses, dem Musikdrama durchaus unerläßlichen Kunststyles bildet das Hauptmoment in Wagner's besprochenen letzten drei Opern. Ein Vergleich zwischen dem »Rienzi« und »Lohengrin« kann, wie schon bemerkt, nur einen hohen Grad jener Vervollkommnung, der in letzterem erreicht ist, constatiren. Zwar werden Sie später sehen, daß die Wahl des romantischen und Sagen-Stoffes, ausschließlich von jenem »erhöhten Sprachvermögen« aus nicht bedingt ist, sowie, daß die Constituirung dieses letzteren, wie sie

Wagner nunmehr theoretisch anstrebt, von mehr als einer Seite in Frage zu stellen sei; indeß bleibt als Resultat der Wagner'schen Kunstthätigkeit die gänzliche Aufhebung alles einseitigen und negativen Verfahrens ab Seite der selbstherrlichen Dichter und Compositeure, und als nächste Folge der für den Darsteller gleichmäßig empfangenen und ausgeführten dichterischen Absicht dessen nach jenen beiden Seiten hin gleichmäßig benöthigte Hingabe an die Forderungen des Doppeldichters, d. h. weiterhin die Aufhebung aller Willkür der Darsteller, was sich denn natürlich auch auf die übrigen Coefficienten des zur vollen sinnlichen Erscheinung gelangenden Musikdramas erstreckt.

Aus diesen kurzen Andeutungen werden Sie bereits eine jener Ursachen der Wagnerbewegung erkennen, welche in den Werken Wagner's selbst liegen. Sie können sich aus derselben die beifällige Haltung des unbefangenen Publicums, welches in den Wagner'schen Opern ein neues und gutes weil naturgemäßes Princip erkennt, und das Zähnefletschen der meisten Opernmacher der Gegenwart, welche aus Mangel an Einsicht, Ehrlichkeit oder Befähigung auf dem alten miserabeln Wege fortfahren, genügend erklären.

Fünfter Brief.

Eigentlich war ich Willens, diese Briefe abzubrechen. Wie, mein Freund, Sie versprechen mir die strengste Discretion, und vierzehn Tage nachher können Sie dieselbe gegen die Bitten einiger Freunde nicht wahren? — Sie lesen meine Briefe vor, Sie lassen mich discutiren und geben selbst Ihren Senf zu solcher Unterhaltung auf meine Kosten? Schämen Sie sich! Indessen will ich glühende Kohlen auf Ihr Haupt sammeln und Ihnen meine Briefe auch fernerhin zukommen lassen. Nur erwarten Sie nicht, daß selbe noch je etwas Vertrauliches enthalten: ich schreibe Ihnen eben Nichts mehr, was nicht alle Welt lesen dürfte. Sie kommen mit dieser kleinen Strafe noch gut genug weg. Ich aber will mich damit trösten, daß, nachdem Sie mich einmal in foro haben sehen lassen, mir auch ein weiterer Wirkungskreis und demnach größere Rechte erstanden sind.

Sie verlangen die versprochene Digression, lieber Freund. Bei Lichte besehen finde ich, daß ich Ihnen auch hierin ein recht voreiliges und unbesonnenes Versprechen gemacht habe, indem ich mich in bedenklicher Weise unterbrechen muß und Mühe haben werde, mich da wieder zu finden, wo ich geblieben bin. Aber ich kann Ihnen trotz Allem, was Sie mir anthun,

nun einmal Nichts abschlagen. Sei es drum! Ohnehin sehe ich, daß Sie einen kleinen Zweifel in meine Angabe, betreffend das chablonenmäßige Verfahren bei moderner Opernmacherei, setzen.

Sie kennen »Robert der Teufel« und die »Hugenotten«? Ja gewiß kennen Sie beide; es gab sogar eine Zeit, wo Sie dafür schwärmten, und man kann es Ihnen nicht verdenken. Sie thaten, was einst Jedermann that und Viele noch thun. Ist nicht Scribe ein renommirtes Talent, geriebener und bescheidener als Racine und Boileau? — und haben nicht Goethe und später sogar Vischer ein Vertrauen in Meyerbeer gesetzt, welches zu verläugnen man eine Art von Muth haben müßte? — Sie werden mir zugeben, daß die Stoffe beider Opern sehr verschieden sind. — Der »Robert« war zuerst da, und er »machte« was. Wenn Etwas »macht«, so merkt man bald auch, womit es »macht«. In einer Oper, welche zu Paris das Licht der Lampen erblickt, hängt das »Machen« immer von einer gewissen Steigerung der Wirkungen (»Effecte« würde Wagner sagen) und ihren Contrasten ab. Wenn man gesehen hatte, wie dies dem »Robert« so gegeben war, daß er »machen« konnte, so lag es sehr nahe, die »Hugenotten« über selbigen Leisten zu schlagen, da man dann jedenfalls auf wohlbetretenem Pfade ging, und mithin sicherer zum Ziele gelangen konnte. Kommen Sie nun, mein Freund, und spa-

zieren Sie mit mir auf jenem Pfade hinter den Herren Scribe und Meyerbeer her!

Da haben Sie einen ersten (Expositions-) Act mit Einführung des ersten Tenors (Robert, Raoul), des ersten Basses (Bertram, Marcel), einer einzelnen Frauenstimme (Alice, Page), einer Partie zweiten Ranges (Raimbaud, Nevers) und des Männerchors. Der Hintergrund der Handlung ist in beiden Opern eine Orgie; diese hebt hier und dort mit dem Chore an, welcher durch die Entrée des ersten Tenores unterbrochen wird. Die Exposition ist im »Robert« durch eine Ballade (Raimbaud), in den »Hugenotten« durch eine Romanze (Raoul) bewerkstelligt. In beiden Opern Ensemble mit Ueberraschung (in »Robert« durch die Würfel, in den »Hugenotten« durch die Erkennungsscene herbeigeführt); — Präsentation eines guten Genius des Helden (die Milchschwester — der Leibdiener), — Schluß des Actes beide Mal geräuschvoll mit dem zweiten Theile der Orgie.

Sie kommen zum zweiten Acte, in dem sich hier und dort der Knoten zu schürzen beginnt. Scene: Das idyllische Hofstillleben einer galanten Prinzessin. In beiden Opern Einführung der Assoluta mit einer Bravourarie in G-dur und des Frauenchores. Hier und dort wird der Held erwartet. Duett im Courstyle zwischen der Prinzessin und dem Tenor — zu sagen in jenem Kanzleistyle der Liebe, welchen Lessing an Voltaire persiflirt (wird in »Robert« gewöhnlich

weggelassen), Herrencour in beiden Opern, peinliche Ueberraschung (Robert kann nicht — Raoul will nicht), — Finale in C-dur.

Sie haben einen dritten Act, dessen Hauptinhalt in einem Attentate gegen den Helden besteht, welches die dramatische Sängerin, deren Wirkungskreis hier beginnt, entdeckt, nebst Tanz und anderen Divertissements. Scene: In der romantischen Oper ein verfallener Sitz der Gottesverehrung, in welchem der Böse sein Wesen treibt (hatte Scribe etwa den Lessing'schen Faust zu Gesicht bekommen?) — was in der historischen Oper eine katholische Capelle ergiebt, in deren Nähe die Bewohner des Zigeunerviertels und des quartier latin sich ergehen; obligates Duett des ersten Basses mit der dramatischen Sängerin; Situationsstück, in »Robert« durch inneren, in den »Hugenotten« durch äußeren Kampf hervorgerufen; Procession (der Nonnen — der Katholiken); der Held am Schlusse beider Acte salvirt.

Wir gelangen zum vierten Acte, welcher die Verlegenheiten des ersten Tenors steigert. Scene: Die Gemächer der Geliebten. Der Held wird von Chormassen bedroht; er gelangt trotz der Hindernisse zu einem tête-à-tête; Zärtlichkeits- und Ohnmachtsscenen in F-moll mit Schlüssen nach F-dur, bei denen ein Sopha unentbehrlich ist. Der Held ist gerührt und überwältigt, er verspricht das Beste, aber

am Schlusse des Actes entweicht er und läßt die Geliebte in der Vermuthung zurück, daß er wieder auf krumme Wege gehe.

Fünfter Act. Scene: Vor einer Kirche. Terzett zwischen der dramatischen Sängerin, dem Tenor und ersten Baß, in welchem der letztere durch Abneigung gegen die Liebe sein brummiges Naturel bekundet. Conflicte zwischen Pflicht und Liebe. Einmischung des Religiösen. Chöre aus der Kirche. Endlicher Sieg der Liebe. Hochzeit nach Umständen, aber um jeden Preis!

»Das ist Zufall!« rufen Sie aus. Wie, mein Freund, Scribe, dessen Gewandtheit und Verdienste um das historische Lustspiel Sie mir schon gerühmt haben, und Meyerbeer, dessen fragmentarisches Genie mir außer Zweifel steht, sollten sich von einem — »Zufall« haben dupiren lassen? Gehen Sie, Sie sind ein Schäker! —

Sechster Brief.

Kehren wir indeß zu Wagner zurück! — Die Natur setzt sich nirgends und nie auf einem Punkte in ihrer ganzen Fülle und Vollkommenheit, ebensowenig die Kunst. Das Unendliche kann, da es im Endlichen zur Erscheinung kommt, in diesem Endlichen nur eine relative Vollkommenheit manifestiren. Weiterhin ist das Unendliche als das Allgemeine, das Endliche als das Einzelne zu fassen. Das Einzelne, Particulare, Individuelle wird die Idee immer nur in quantitativer und qualitativer Begränzung produciren. So nahm denn die ästhetische Wahrheit, die in den Wagner'schen Werken geoffenbart ist, das Gewand der Wagner'schen Individualität an, einer Individualität, die nach zwei Seiten hin die Unmittelbarkeit der Wahrheit schmälern konnte. Zweierlei nämlich war Wagnern nöthig, um zu den Resultaten zu gelangen, welche wir von ihm erzielt sehen: einmal seine subjective Vorbildung in theoretischer und praktischer Hinsicht, die auf dem Wege des Studiums (Unterrichts oder Selbstunterrichts) und der Erfahrung erworben werden mußte. Aus dieser mußte er Kenntniß der Dichtkunst und Musik, sowie der übrigen zur vollen sinnlichen Er-

scheinung des Dramas unumgänglichen Künste schöpfen; er mußte μουσικος werden in dem Sinne, als es der hochgebildete Grieche in einer gewissen geschichtlichen Periode war, in der Bedeutung, als man einen Aristoteles z. B. πανσοφος nennt. Dann mußte er, wollte er schon über seine Zeit hinausgehen, zuvor erst auf der Höhe derselben stehen: das heißt: er mußte auf der historischen Summe der Entwickelung der vorhandenen getrennten Kunststyle angelangt sein. Das Andere, dessen er benöthigt war, besteht in der Speculation, welche ihm die Erkenntniß dessen zu vermitteln hatte, wodurch er über seine Zeit hinausgelangte, und der Phantasie, welche ihm die Verwirklichung dieser Speculation ermöglichte. Es ist nun nicht zu läugnen, daß die panmusikalische Bildung der Griechen bei uns nicht vorhanden ist, und daß Wagnern dieselbe nicht anerzogen, sondern durch die Noth, in welche ihn sein dichterisches Verlangen brachte, erst dictirt wurde, so daß man annehmen kann, das docendo discimus sei, wenn irgend bei Jemand, so bei ihm zur Wahrheit geworden. Was Speculation und Phantasie anlangt, so kenne ich das Naturel Wagner's nicht unmittelbar, aber ich bin mittelbar im Falle, Ihnen zur Genüge nachzuweisen, daß der Phantasiemensch Wagner sich der Speculation in dem Maße unterwirft, als Wagner der Speculativphilosoph hinwieder sich von der Phantasie so weit hinreißen läßt,

die Gränzen der Wahrheit, der Schönheit zu überschreiten.

Ich habe oben schon bei flüchtiger Betrachtung der Wagner'schen Kunstwerke einige Mängel berührt, die größerentheils als Folgen einer fehlerhaften Gegenwirkung zwischen Speculation und Phantasie anzusehen sind. Da es sich aber für uns bei fertig vorliegenden Kunstwerken minder um ihre Ursachen als um das Wesen ihrer Erscheinung (und um erstere daher auch nur, so weit sie das letztere unmittelbar bedingen) handelt, so haben wir hier vorzugsweise Wagner den Stylisten in's Auge zu fassen. Denn das Kunstwerk wirkt unmittelbar auf die Sinne. Diese unmittelbare Wirkung wird durch Kunstmaterial erzielt, durch welches man die Idee an die Sinne zu vermitteln hat. Diese Vermittelung der Idee durch das Material beruht auf der Technik. Die Technik aber als habitueller Ausdruck der objectiven Gewalt des Genius ist der Styl.

Sofern das Kunstmaterial, der Zweck seiner Verwendung, und die Organisation der menschlichen Wahrnehmungsvermögen die Trennung der Künste bedingen, ist man gewohnt, nur vom Style der einzelnen Kunst zu sprechen. Dies darf, streng genommen, beim Musikdrama nicht der Fall sein, indem dessen Styl eben in der Einheit der getrennt vorhandenen Style besteht, mithin in einer, wenn auch nur partiellen,

Einheit der verschiedenen Materiale, und daher auch an die Totalität der menschlichen Wahrnehmungsvermögen sich wendet. Da aber das Individuum, welches seine dichterische Absicht im Musikdrama kundgeben will, dieselbe vorab nur durch die Niederschrift aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen verwirklicht, so ist dessen Styl im engeren Sinne auf den jener Künste beschränkt, welche sich hörbarer Zeichen bedienen. Willkürlicher aufeinanderfolgender hörbarer Zeichen bedient sich die Sprache, und natürlicher aufeinanderfolgender Zeichen die Musik. Man wird daher in der vereinigten Wort- und Tonsprache das Moment desjenigen Styles haben, dessen Ausprägung hier in Wagner nachzusehen ist. — Das Vermögen, sich durch Wort und Ton gleichzeitig gefühlsverständlich auszudrücken, kennen Sie bereits unter dem Namen des »erhöhten Sprachvermögens«. Vielleicht erlauben Sie, daß ich Ihnen im nächsten Briefe diese Bezeichnung aus einer Literatur commentire, die Sie lieben, und die Ihnen, wie mir, stets eine theure Gesellschafterin verblieben ist.

Siebenter Brief.

Daß die Verbindung der Poesie mit Musik uralt ist, und als solche bei den meisten Völkern in den Anfängen schöner Cultur vorkommt, hat Jedermann gegenwärtig, nicht so die Folgerung, die Wagner in seinen speculativen Schriften aus jener Thatsache auf die Kunst zieht. Indessen müssen wir dies einer späteren Betrachtung vorbehalten. Vor der Hand handelt es sich darum, zu sehen, was von jeher unter »erhöhtem Sprachvermögen« in Hinsicht des Dramas verstanden wurde. Es kann hier natürlich weder das Drama der Chinesen noch der Inder in Betracht kommen, sondern nur das älteste und ausgebildetste, das griechische, und zwar in derjenigen Gattung, welche sich zuerst und vorzugsweise zum Kunstwerke entwickelt hatte, der Tragödie. Dieser war das erhöhte Sprachvermögen wesentlich, wenn man anders der Ueberlieferung des Aristoteles, der dasselbe unter dem Namen ἡδυσμενος λογος (sermo conditus) aufführt, Glauben beimessen will. Des Stagiriten Definition der Tragödie*) ist Ihnen

*) Ἐστιν οὐν τραγῳδια μιμησις πραξεως σπουδαιας και τελειας, μεγεθος ἐχουσης· ἡδυσμενῳ λογῳ χωρις ἑκαστῳ των εἰδων ἐν τοις μοριοις· δρωντων, και οὐ δι' ἀπαγγελιας· δι' ἐλεου και φοβου περαινουσα την των τοιουτων παθηματων καθαρσιν.

geläufig und ich erwähne derselben nur wegen des Zusatzes: λεγω δε ἡδυσμενον μεν λογον τον ἐχοντα ῥυθμον και ἁρμονιαν και μελος, welcher besagt, daß zu dem erhöhten Sprachvermögen Rhythmus, Harmonie und Melodie gehörten. Plato, mehr Ethiker als Aesthetiker, mehr Idealist als Realist kann hier zwar weniger maßgebend sein, indessen läuft seine Angabe: ὁτι το μελος ἐκ τριων ἐστι συγκειμενον, λογου τε, και ἁρμονιας, και ῥυθμου, die der Priorität wegen schon zu respectiren ist, so ziemlich parallel mit der Aristotelischen; einzig fällt auf, daß bei dem Peripatetiker λογος, bei dem Akademiker μελος und umgekehrt steht. Man kann indeß den Schlüssel dazu bei dem Ersteren in folgender Erklärung finden: λεγω δε λεξιν μεν αὐτην την των μετρων συνθησιν· μελοποιιαν δε, ὁ την δυναμιν φανεραν ἐχει πασιν. — Alexander von Humboldt rühmt einmal den »mächtig concisen« Styl des Stagiriten; die Herren jedoch, welche denselben erklärten und übersetzten, scheinen jenen Nachsatz beinahe allzuconcis gefunden zu haben, mindestens haben sie nirgends den wahren Sinn davon getroffen, der kein anderer ist, als daß die Melopoiia den metrischen Sprachaccent (wie unsere Melodie den logischen) zur Alleindringlichkeit (δυναμιν φανεραν πασιν) erhöhen sollte. Da man sich so die λεξις in ihrer möglichsten Ausdrucksfülle ohne μελοποιια gar nicht denken konnte, so ist erklärlich, daß beide wie λογος

und μελος verwechselt wurden. — Ueber Rhythmus haben wir keine wesentlich andere Ansichten als die Griechen, und dieser unumgängliche Bestandtheil des erhöhten Sprachvermögens ist uns daher in jeder Hinsicht so ziemlich mit denselben gemein. Anderer Ansicht ist man rücksichtlich der ἁρμονια. Es hat Interpreten gegeben, welche μελος und ἁρμονια identificiren wollten (vermuthlich weil die Harmonie in unserem Sinne den Griechen von vielen Seiten abgesprochen wird, vielleicht auch aus Mangel an specifisch musikalischen Kenntnissen) und daher in dem angeführten Zusatz des Aristoteles zu seiner Erklärung von der Tragödie eine Corruption des Textes voraussetzen zu dürfen glaubten. Ich pflichte hier einem neueren Scholiasten bei, wenn er sagt: Nequaquam idem est μελος cum ἁρμονια. Spectat potius ἁρμονια ad concentum musicum instrumentalem, quem vocant die musikalische Begleitung, et μελος ad cantum, den Gesang. Jam sensus est: sermonem conditum dico habentem rhythmum (s. metrum), harmoniam (s. musicam instrumentalem concinentem) et melos (cantum.). Indessen genügt mir auch diese Erklärung nur theilweise. Die ἁρμονια ist allerdings auf das Orchester zu beziehen, aber sie involvirt auch gleichzeitig den Begriff der Harmonie im heutigen Sinne des Wortes (nicht zwar im dogmatischen Sinne der modernen Theorie, sondern dem des Zusammenklangs

verschiedener Stimmen), soweit derselbe auf die Griechen anwendbar ist.

Die theoretischen und polemischen Behandlungen der Frage, ob die Griechen eine musikalische Harmonie im modernen Sinne kannten, sind noch in Erinnerung, wie die Namen von Drieberg und Kiesewetter, welche sich damit beschäftigten; die Meinungen schwanken indeß noch heute. Dies würde nicht der Fall sein müssen, wenn man, anstatt sich müßigen Grübeleien über den Text des Aristoxenos und der Alexandriner, welcher häufig nichtssagend und obscur genug ist, zu ergehen, einer ruhigen Speculation über die Thatsachen hätte Raum geben mögen. — Die Harmonie — gleichviel ob homophon oder polyphon — ist überall nichts Anderes als ein Gegensatz zur Melodie. In der reinen Vocalmusik wird dieser Gegensatz von den Stimmen übernommen, welche die Hauptmelodie nicht wiederzugeben haben. In der Vocal- und Instrumentalmusik kann der Gesang die Melodie führen und das Orchester übernimmt den harmonischen Gegensatz. Forscht man nach der Bestimmung des Orchesters, so ist sie allemal eine entschieden harmonische (weiterhin natürlich polyphone), denn es ist darauf angewiesen, den realen Gehalt, den die Vocalmusik im Texte erhält, durch einen formalen zu ersetzen. Der Rhythmus allein kann dies nicht thun, denn dieser ist der Vocalmusik gleichfalls eigen, und in Ansehung des

Tanzes bediente man sich zur Hervorhebung desselben der Schlaginstrumente, wie überall im Alterthume und zum Theil auch heute noch. Es bleibt also nichts Anderes übrig als die Harmonie. — Sieht man nun die Instrumentation der Griechen an, so gewahrt man alsbald die Rohrblasinstrumente verschiedenster Gattung, darunter die Syrinx, nach deren Structur sich im Christenthum die Reihung der Orgelpfeifen gerichtet haben mag, ohne Zweifel schon selbstständige harmonische Wirkung ermöglichte, — dann die Saiteninstrumente, welche, obwohl vermuthlich nur Kneifinstrumente*), doch eine vorzugsweise harmonische Behandlung nicht nur zuließen, sondern forderten, wie heutzutage die Harfe und das Piano**).

*) Sie wurden erst mit Plectren geschlagen und mögen damals noch weniger harmonisch gebraucht worden sein, als da man sie mit den Fingern rührte, eine Neuerung, die, wie jede andere, bei den Spartanern am meisten Widerstand fand.

**) Der ältere Scaliger zeichnet die Entwickelung des Spinets aus einem griechischen Kneifinstrumente in Kürze folgendermaßen: Aristoteles trigonii psalterii meminit, cujus chordae essent aeque intentae omnes. Epigonus autem quem Ambraciotam produnt a Sicyoniis donatum civitate, construxit instrumentum, in quo essent chordae 40, quod Epigoneum ab se appellavit. Ab hoc quidem scribunt omissum plectri usum, non a Demopoeeto, sicuti dicebamus. Fuit et simicum appellatum, 35 constabat chordis, a quibus eorum origo, quos nunc monochordos vulgus vocat. in quibus ordine digesta plectra subsilientia reddunt sonos. Additae deinde

Man weiß, daß die Instrumentalmusik der Griechen einerseits vom Vocale getrennt schon vor dem Drama selbstständig bestand, und in solcher Weise beim pythischen Nomos eingeführt war, sowie daß sie später, als der Chor abgeschafft wurde, in den Zwischenacten des Dramas ebenfalls selbstständig auftrat. Möchte man behaupten, daß alle Instrumente der verschiedensten Bauart, Klangfarbe und Behandlungsweise unison und nicht symphonisch zusammengewirkt haben? Ich glaube kaum. In diesem Falle würde man ganz sicher den Einzelvortrag vorgezogen und sich immerhin besseren Genusses versichert haben, da das Virtuosenthum in der Kytharistik schon mit Aristonikos (700 v. Chr.) und in der Auletik mit Sakadas (586 v. Chr.), also Jahrhunderte vor der Blüthezeit des Dramas, ausgebildet war. Wenn das Theaterorchester,

---

plectris corvicarum pennarum cuspides: ex aereis filis expressiorem eliciunt harmoniam. me puero (nach seines Sohnes Nachrichten ist er 1484 geboren, und ich vermuthe, daß er am Hofe Kaiser Maximilian's sicherlich auch die Bekanntschaft von Josquin de Prés gemacht habe, welcher zu jener Zeit dort Kapellmeister war) clavicymbalum et harpichordum, nunc ab illis mucronibus spinetam nominant. Man gewahrt hier das Band, welches jene griechischen Saiteninstrumente mit unserem modernen Concertflügel über Jahrtausende weg verbindet, und ich habe mich nur zu verwundern, daß ich Vorstehendes im 19. Jahrhundert pro novitate an die Musikhistoriker vermitteln muß, welche die Bedeutung des »Allerweltsinstrumentes« annoch viel zu wenig ins Auge fassen.

welches man bei der Choregie engagirt hatte, rein auletisch zusammengesetzt war, so kann man daraus schlechterdings nicht auf unisone Begleitung schließen; denn man bediente sich der Röhrenharmonie offenbar nur, weil die Kneifinstrumente für die akustischen Verhältnisse der Theater zu schwach im Tone waren.

Nichts ist bequemer, als auf Marpurg und Forkel zu schwören und über Boethius zu lachen, wie der sonst sehr verdiente Kiesewetter gethan hat. Alle Erklärung der Harmonie ruht auf den Begriffen von Consonanz und Dissonanz. Man kann die Definitionen des Boethius hiervon schwach finden; aber er meinte es jedenfalls gut, und wenn er das Consone so definirte, daß man es für das Unisone halten möchte, so konnte man ihn aus Aristides Quintilianus, bei dem das Unisone von dem Consonen stricte ausgeschieden ist, corrigiren.

Wenn Sie, mein Freund, hier der Entdeckung nicht entgehen, daß ich von Harmonie und Orchester der Griechen bessere Meinung habe, als viele Gelehrte und Musiker, und derselben vielleicht nicht beitreten können, so werden Sie gleichwohl der Ansicht beipflichten, daß der ἡδυσμένος λόγος in seiner der griechischen Bildung und ihrem Bedürfniß entsprechenden Form nichts mehr und nichts weniger war, als das »erhöhte Sprachvermögen«, welches den Styl des gegenwärtigen Musikdramas constituiren sollte. Wenn Sie ferner meine Verwunderung über diejenigen

Literaten von heute theilen, die das Postulat dieses Sprachvermögens, das uns nicht wie dem panmusikalischen Griechen anerzogen wird, so unerhört finden, so werden Sie andererseits die hierauf bezüglichen Bestrebungen Wagner's nur als einen billigen Restaurationsversuch ansehen, und wir haben daher bloß noch zu untersuchen, wie Wagner vom Standpunkte der heutigen Ausbildung der Poesie und Musik, und der Anforderungen, die man an das Wechselverhältniß beider in Gemäßheit jener Ausbildung zu machen hat, jene Restauration bewerkstelligte, indem wir dabei den subjectiven Vorzügen und Mängeln seines Styles näher treten. Es versteht sich von selbst, daß wir hierbei Wagner in seinem letzten praktischen Fortschritte aufsuchen und uns daher stets an sein letztes Werk, »Lohengrin«, halten.

Achter Brief.

In dem Vorwort zum »Kunstwerk der Zukunft« erzählt Wagner von sich: »Musiker von Fach, denen ich meiner äußeren Stellung nach angehörte, sprachen mir dichterisches Talent zu; Dichter von Fach ließen meine musikalischen Fähigkeiten gelten.« Nichts kann bezeichnender für die eigenthümliche Stellung Wagner's und der Kritik, die es mit ihm zu thun hat, sein,

als jenes Geständniß, und heute noch ist nichts gewöhnlicher als jenes Urtheil, heute noch, wie vor Jahren, finden die specifischen Poeten die bloße Dichtung Wagner's incorrect, von mäßiger Höhe der Empfindung und von noch geringerer des Ausdrucks, hin und wieder schwülstig und selten sogar gemein. Der Dramatiker vermißt an ihm Dialektik und Lebendigkeit, — der Epiker Fülle und Rundung, — der Lyriker Erhabenheit und Schwung, — der Rhetor schlechthin Schmuck und Eleganz. Seltsamerweise liegt in der glücklichen positiven Vereinigung all dieser negativen Seiten das Geheimniß der Stärke der Wagner'schen Poesie. Die Dialektik und Lebendigkeit jenes Dramatikers würde seine Dichtung der musikalischen Ausdrucksfähigkeit durch überwiegenden Verstandesgehalt, und der musikalischen Formbildung durch die Zerschnittenheit des Styles entziehen; — die Fülle und Rundung jenes Epikers würde ihn in die entgegengesetzte Gefahr bringen, da sie den Elan der Musik von Haus aus lähmte und Formen von dieser verlangte, welche, an sich schon von riesigen Dimensionen, die Handlung auf der Bühne vollständig sistiren müßten; — Schwung und Erhabenheit jenes Lyrikers würden die Empfindung im ersteren Falle sprachlich erschöpfen, und die Mitwirkung der Musik überflüssig, wo nicht schädlich machen, im letzteren auf eine abstracte Höhe rücken, die der Musik nicht mehr zugänglich wäre; — Schmuck und Eleganz jenes Rhetors endlich

würden die Unmittelbarkeit des Ausdruckes, dessen die Musik bedarf, im Voraus ertödten.

Sie sehen hieraus, mein Freund, wie schwer es ist, eine auch nur relätive Vollkommenheit in jenem Style zu erreichen, dessen die Poesie bedarf, welche sich zur Erhöhung oder vielmehr zur Vollendung ihres Ausdruckes der Musik zu bedienen hat. Wie viele specifische Dichter von außerordentlicher Begabung hatten wir, und darunter bis heute nicht Einen, der im Stande gewesen wäre, eine Operndichtung wie der »Lohengrin« herzustellen! Sie alle ließen sich nur durch den Stoff, den Verstand, die Schönheit des sprachlichen Ausdrucks und ihre Gesetze leiten; denn ihr Genie hatte sich die Verstandessprache in ihrer einseitigen Vollendung nach und nach bis zu dem Ausdrucke für einen Kreis von Objecten dienstbar gemacht, die sich demselben ihrer Natur nach schon entzogen. Wo liegt sonach das Geheimniß des richtigen Maßstabes für die Aufgangsfähigkeit der Poesie in die Musik? Darin, daß der Stoff und der Antheil der Verstandessprache an Darstellung desselben von Haus aus mit dem Auge des Musikers ermessen werden müssen. Nur der Musiker ist mithin im Stande, Stoff und Sprache für sein Drama zu finden und zu schaffen. — Wenn nun Wagner in »Oper und Drama« annimmt, daß die dichterische Absicht und ihre Ausführung vorab vom Musiker auszugehen haben, so ist er ganz in seinem Rechte. Zwar meint er weiterhin, daß Dichter

und Musiker getrennt existiren und mit gänzlichem Aufgeben ihres specifisch-künstlerischen Egoismus in innigster Vereinigung ihrer Vermögen zu demselben Ziele gelangen können; aber er schreckt gleich wieder vor jenem »Egoismus« (der übrigens, wie wir später sehen werden, nothwendig und daher berechtigt ist) zurück, und bricht in den Seufzer aus, daß bei den jetzigen Zuständen »nur der Einsame im Stande sei, sich die Bitterkeit, welche in der Einsicht jener egoistischen Trennung liegt, zu einem berauschenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibe, das Unmögliche zu ermöglichen; denn er allein sei von zwei künstlerischen Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen könne, und von denen er sich willig zum Selbstopfer treiben lasse.« — Erlauben Sie indeß, mein Freund, daß ich Ihnen hier schon proleptisch sage, was ich später des Weitläufigeren darzulegen habe: Die physische und geistige Organisation des Menschen in Ansehung seiner schaffenden wie empfangenden Vermögen rechtfertigt den Einzelbestand der Poesie und Musik a priori in dem Grade, als ihn die Ausbildung ihrer verschiedenen Kunstmateriale, die besonderen Aufgaben beider, und die zu Lösung derselben zu erlangenden Fertigkeiten, deren Fülle in ihrem vollendeten Style besteht, a posteriori bestätigen müssen. Vergeblich ruft Wagner in edler Zorneswallung aus: »Was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth!«

Voltaire spottet im Munde seiner degenerirten Nachkommen weiter, die Logik aber trennt mit einem unbarmherzig kalten: distinguo das Was vom Wie, und zuckt über seinen Aerger die Achseln. — Indessen ist die nähere Betrachtung dieser Verhältnisse der Kritik des »Kunstwerks der Zukunft« vorbehalten. Es kommt hier einstweilen nur in Betracht, in wie weit Wagner bis jetzt bei vorweg zuzugebender Mangelhaftigkeit seiner Ausbildung zum specifischen Dichter gleichwohl den Anforderungen genügt habe, welche im Musikdrama an den Stylisten gestellt werden müssen.

Was die Wahl des Stoffes anlangt, ist der Stylist Wagner allein hier nicht verantwortlich, sondern der Musiker und der speculative Kunstphilosoph, mit dem wir es weiter unten zu thun haben. Dasselbe ist in Ansehung der Form der Fall, sofern selbe theils aus der Beschaffenheit des Stoffes hervorgeht, theils aber durch die unmittelbare Wirkung auf das Gefühl bedingt ist, und in dieser Hinsicht vorzugsweise vom Musiker abhängt. — Sofern der Zuschnitt der alten Opern sich nach fertigen musikalischen Formen zu richten hatte, muß man selben bei Wagner nicht mehr suchen, weil die Allgegenwart der dichterischen Absicht das Vorwalten der Idee des Gesammtdichters erheischt, die hernach ihre eigenen Formen von selbst mit sich bringt, nicht anders als es seit Beethoven bei dem subjectiven Tondichter der Fall ist. Findet

sich bei Wagner hie und da eine Aehnlichkeit oder Analogie mit einzelnen Formen der alten Oper, so ist dies nirgends vorwaltender Absicht, sondern reinem Zufall beizumessen. Indessen ist hier doch bereits der Ort, zu bemerken, daß der sprachliche Ausdruck der Stimmungen in den Situationsstücken gegenüber den musikalischen Proportionen präciser, beziehungsweise ausführlicher sein dürfte, sowie daß in Scenen von zwei Personen, deren Gefühlsweise ein zeitweiliges Absehen vom monodischen Gesange erlaubt, ein stricterer Gebrauch des Ensembles gemacht werden konnte, und zwar gewiß zum Vortheil der Gesammtdichtung. (Ich spreche hier stets vom »Lohengrin«, welcher für den letzten praktischen Fortschritt Wagner's maßgebend ist.) Habe ich im dritten Brief bereits darauf aufmerksam gemacht, daß zwei Personen im »Lohengrin« großentheils unter dem Niveau des musikalischen Ausdrucks stehen, so muß ich hier hinzufügen, daß eine dritte, (die Ortrud) an mehren Stellen über denselben in's Gebiet des Rationalen hinausschreitet, was, wenn es auch auf Rechnung der Gesammtconception zu schreiben sein mag, doch theilweise durch die sprachlich-stylistische Ausführung verhindert werden konnte. Ob nicht die Breite in der Diction, soweit sie z. B. die ganze Expositionsscene des ersten Aufzugs anlangt, durch den Gebrauch bloßer Prosa ohne Jambus vortheilhaft vermieden werden konnte, muß man, wie überhaupt die ganze Frage nach der Berechtigung des

Jambus in der heutigen dramatischen Poesie, dahingestellt sein lassen. Indeß glaube ich doch, daß dies mit eben so viel Fug geschehen konnte als bei einigen kurzen Einzelreden der Fall ist, die wirklich in Prosa gegeben sind. Zweier ingeniöser Inversionen gegen den gewöhnlichen »Fünffüßigen« im »Lohengrin« darf man nicht unerwähnt lassen; es ist das plötzliche Eintreten eines kürzeren Metrums mit der Erzählung der Elsa im ersten Aufzuge, und ein sinniges Verfahren in dem Liebesduett, wo das Maß durch Verminderung der Fußzahl in der Stufenfolge eindringlicher gemacht wird, als es die Steigerung des Pathos erforderte. Die beiden hier angezogenen Stellen der Dichtung sind außerdem wesentlich auf die Höhe an sich fertiger Poesie gerückt, die gleichwohl mit der Fülle musikalischen Ausdrucks sich paart, was bloß dem Umstande zuzuschreiben ist, daß dort das Phantastische (Visionäre), hier das Pathetische mächtig hervortreten müssen. Zwar kommt die Kürzung des Metrums auch sonst mehrmals vor, ist aber nicht so glücklich motivirt, daher nicht von so prägnanter Wirkung wie in den angegebenen Fällen. Eine freundliche Abwechselung bietet das dactylische Maß im Brautchor. Hätte Wagner der Dichter Wagner dem Musiker häufiger in dieser Weise unter die Arme gegriffen, so würde der oft sehr fühlbaren rhythmischen Einförmigkeit wenigstens theilweise abgeholfen worden sein. Es ist nur Ein Mal noch geschehen,

in vier Chorzeilen des ersten Actschlusses, und seltsamerweise hat der Musiker Wagner den Dactyl beide Male in gleicher Weise: 𝅗𝅥 ♩. ♪ scandirt, was weder den spondäischen noch trochäischen Dactylus Hauptmann's ergiebt und einen melodischen Ausfall macht, welcher von den Annahmen sehr differirt, die ein talentvoller Gelehrter, der vor viertehalbhundert Jahren als Vorläufer Louis Köhler's fungirte, aufstellte. Strophische Behandlung findet eigentlich nirgends Statt als im Brautchor, was ab Seite der Dichtung alsbald einen untrüglichen Schluß auf die vorwaltend dramatische Gestaltung des Ganzen ziehen läßt. — Die Sprache bewegt sich im Durchschnitt auf einer ziemlichen Höhe in Kraft und Würde des Ausdrucks. Einzelnes fällt jedoch sehr ab. Unter Letzterem machen sich namentlich die zwei schnöden Verse bemerklich, womit Lohengrin Elsa verläßt. Ob nun die archaisirende Haltung der Sprache, welche im »Lohengrin« angenommen ist, nicht bloß als für diesen einzelnen Fall gut anzusehen sei, möchte ich bezweifeln. Ich habe (Brief 3) lobend hervorgehoben, daß Wagner es über sich vermochte, sich im »Lohengrin« so objectiv zu geben, als er es in den vorausgehenden Werken nicht gewesen war; allein ich muß darauf bestehen, daß die Sprache in ihrer heutigen Ausbildung, die der Nation und ihren größten Geistern genug Schmerzen gekostet hat, nicht wieder durch eine Affectation getrübt werde, die man sich

für ein Mal gefallen lassen kann, die aber nicht normal — nicht Styl werden darf. Wollte man für jeden Stoff aus alter Zeit oder fernem Ort — denn die Entfernung des letzteren könnte ähnliche Ansprüche erheben, wie die der ersteren — eine mehr oder weniger annähernde Archaisirung, beziehungsweise Localisirung der Sprache vornehmen, wo glauben Sie wohl, mein Freund, daß wir hinkommen würden? — Im Ganzen und Großen nun erhebt sich der »Lohengrin« als Dichtung in Ansehung des Styles nicht nur über die sämmtlichen Opernbücher, die ich kenne, sondern auch über alle früheren Werke Wagner's. Indessen nehme ein beliebiger Componist die Dichtung zur Hand und verfolge sie in der Partitur, so wird er alsbald entdecken, daß hundert Intentionen im Worte liegen, deren nur Wagner sich musikalisch im Voraus bewußt war, daß die Form des Ganzen ihm so ziemlich gegenwärtig sein mußte, als er den ersten Vers niederschrieb, und daß die dasselbe bindenden und tragenden Hauptmotive in seiner Seele erklangen, ehe er irgend an die Ausführung seines prächtigen Baues gehen konnte. Jeder andere Compositeur würde Einzelnes anders und vielleicht sogar besser in Musik gesetzt haben als Wagner; nicht Einer aber hätte im Ganzen nur die Hälfte der Vollkommenheit erzielt, welche man an der Gesammtdichtung des »Lohengrin« mit Recht bewundern darf. Die Schlüsse, die hieraus für meine schon angedeuteten Ansichten über »Theilung

der Arbeit« bei Herstellung eines Musikdramas zu ziehen sind, werden Sie sich alsbald von selbst machen.

Neunter Brief.

Wenn ich Sie (Brief 4) bereits darauf aufmerksam gemacht habe, wie der Absolutismus, womit der Operncomponist das Werk des Dichters behandelte, zur nothwendigen Folge haben mußte, daß der Werth einer Oper schlechthin nach ihrem specifisch-musikalischen Gehalte beurtheilt wurde, so wird Ihnen eine weitere Consequenz dieser Thatsache alsbald nahe liegen. Es ist die, daß man nachgerade auch von der geringeren oder größeren dramatischen Tüchtigkeit der Musik Umgang nahm und bloß noch den Maßstab der absoluten Musik schlechthin an selbe legte.

Nichts kann schwieriger sein, als die Momente des Styles in einer Kunst zu bestimmen, welche rein subjectiver Natur ist. Betrachten Sie die Entwickelung des Styles in einer historischen Monographie der Musik, und sehen Sie, wie Jahrhunderte vergangen sind, bevor man nur das reale und formale Material (es sei mir hier diese scheinbar antithetische Ausdrucksweise erlaubt, weil man nicht leicht eine bezeichnendere finden kann), welches für die Constituirung eines dem heutigen von fern sich nähern-

den Ausdrucksvermögens nothwendig war, erzielte, so wird Ihnen einleuchten, daß von Styl überhaupt nicht die Rede sein konnte, ehe das Material vollständig war. Die Materiatur (um mich hier eines Hegelianums zu bedienen, welches man am Platze finden dürfte) macht ja ein Hauptmoment des Styles — das Was — aus, und sie ist ohne Material nicht denkbar. — Während nun die Poesie unmittelbar vom Dichter und vom geschriebenen Worte aus an die Empfangenden wirkt, so ist die Wirkung der Musik vom Componisten und von der Note aus an den Zuhörer eine mittelbare, sie nimmt ihren Durchgang durch den Ausführenden. Das Material ist hier mithin ein gedoppeltes: das formale, welches zunächst der primären, mittelbaren Ausführung der Idee entspricht; dazu gehören alle Branchen der Compositionstheorie, — und das reale, welches der secundären, unmittelbaren Verwirklichung der Idee nöthig ist, worunter alle Arten der executiven Technik zu zählen sind. Dieses Verhältniß erklärt ein Phänomen im heutigen Theaterpublicum vollständig. Letzteres ist nämlich immer zusammengesetzt aus Leuten, welche entweder etwas Musik treiben und verstehen, oder gänzlich unmusikalisch sind, was man im gemeinen Sprachgebrauch so darunter versteht. Während die Ersteren bereits im Stande sind, einen mehr oder minder distincten Eindruck ab Seite des formalen Materials zu empfangen,

und daher dem Componisten näher stehen, so beurtheilen die Letzteren das Kunstwerk nur nach der Ausführung. Erstere suchen daher die bessere Oper auf und ergötzen sich an diesem oder jenem Stücke, was ihnen einmal gefallen hat, wenn es auch sehr schlecht executirt wird, Letztere pflegen eine Oper bloß zu besuchen, wenn die Sängerin X. oder der Tenorist Y. darin auftreten. Die »Kritik« . . . ja die »Kritik« ist besser oder schlimmer als jene Beiden, — wie Sie wollen, mein Freund; . . denn die »Kritik« hört oft das Werk nicht an, und kümmert sich auch nicht um die Darstellung; sie setzt eine alte trübe Brille auf, guckt in den Klavierauszug, und spricht dann vom Dreifuß herab. — Ist nun auch der musikalische Styl Wagner's nicht so einseitig auf das executive Material gestellt, als der eines Italieners oder eines Componisten von der »Opéra comique«, so darf ein solches Verfahren der »Kritik« ihm gegenüber doch gleichfalls nicht die mindeste Billigung beanspruchen, weil kein Kunstwerk so sehr wie das Musikdrama der Fülle sinnlicher Erscheinung bedarf, um wirklich in's Leben zu treten, und daher auch nach dieser beurtheilt werden sollte. —

Wenn ich nun den Begriff des Styles vom Materiale aus angedeutet habe, so ist derselbe alsbald auch vom Standpunkte der Historie aus zu beleuchten. Die Historie ist hier zu fassen als die der Theorie und die der Praxis. Die der Theorie ent-

wickelt einen freien und einen gebundenen Styl. Bei nur flüchtigem Blicke werden Sie schon finden, daß der erstere eigentlich gar keine Berechtigung und darum auch keine Freiheit hat. Ihn constituirte die zu etwas Wesentlichem gestempelte bloße Harmonie. Diese ist aber nichts Wesentliches, und man kann daher auch Nichts auf sie basiren, wie ich Ihnen in einem kurzen Excurse über Harmonie entwickeln werde. Der gebundene Styl ruht auf den Gesetzen, nach welchen sich zwei oder mehre Melodieen (welche allein das Wesentliche der Musik ausmachen) neben einander fortbewegen — dem sogenannten Contrapunkt. Das Maß der Freiheit, nach welchem dies geschieht, ist größer oder kleiner, je nachdem die Melodieen selbst construirt sind. Hier ist allein freies Gesetz und gesetzliche Freiheit, und hier kann auch einzig und allein von freiem Style die Rede sein. — Was die Historie der Praxis anlangt, so lehrt sie den — localen Styl. Es klingt lächerlich, aber gleichwohl verhält es sich so: sie verfährt bei ihrer Classification teleologisch in Ansehung der baulichen Räume und des dort besammelten Publicums; sie hat daher einen Kammer-, Concert-, Theater- und Kirchenstyl statuirt. Sehen wir diese wunderliche Eintheilung etwas näher an!

Der »Kammerstyl« bestand, so lange es eine »Camera« gab. Als man noch Hunderte von Klöstern mit zum Theil gefürsteten Aebten, und eine große Anzahl kleiner, reichsunmittelbarer Fürsten hatte,

welche sammt und sonders weder große Theater noch dergleichen Kapellen halten konnten, fand man jene kleinen Instrumentalisten-Complexe, welche die Kammerkapellen solcher Herren ausmachten. Es waren Kammervirtuosen in größerer oder kleinerer Anzahl, von mehr oder weniger Tüchtigkeit, für die man meistens contrapunktisch articulirte, sauber gearbeitete Instrumentalensemblestücke schrieb, welche den Anforderungen ihrer Herren, die sich solche im kleineren Kreise von Chargen und Gästen, bei denen man eine gewisse Erudition auch in musikalischen Dingen fast immer im höheren Grade vorfand als heutzutage, vortragen ließen, entsprechen konnten, und zu diesem Behufe häufig im Voraus bestellt, oft auch für die besondere Zusammensetzung jener kleinen Kammerkapellen und deren hervorragendste Glieder eigens berechnet waren. Diese Hunderte von kleinen Hofhaltungen sind seit Anfang dieses Jahrhunderts theils reducirt, theils verschwunden; mit ihnen hörten die äußeren Lebensbedingungen der Kammermusik auf; ihre Heimath ist abgebrannt, sie bettelt sich nur noch zu Gaste herum; es öffnen sich ihr die niederen Thüren piöser Musiker, welche unter sich zur Erbauung ein kleines, gewähltes Repertoire abspielen, — der Musiksalon einiger gebildeter Privaten, welche zur Abwechselung zwischen den süßlichen Gängen von Romanzen und Salonstücken eine solide Kraftschüssel auf der Tafel ihres Ohrenschmauses haben wollen, — und hie und da die Pforte

eines kleinen Concertlocales, wo einige verdiente Orchestermitglieder den Ausfall ihrer ärmlichen Gagen mit dem spärlichen Ertrag einer kleinen Anzahl Subscriptionsbillete auf Soiréen à drei Suiten zu decken sich abarbeiten. — Der Concertstyl hatte sich in dem concertanten Kammerstyle schon entwickelt; man hatte da entweder Kammerstücke in gewöhnlicher Form für wenige Instrumente, welche concertant behandelt waren, oder aber für alle Instrumente einer solchen kleinen Kapelle, wovon dann eines oder mehre concertirten. Der Virtuose reiste damals noch vorzugsweise an den Abteien und kleinen Höfen umher, wo er einen guten Tisch, leidliche Geldvergütung und Empfehlungen zur Weiterreise erlangen konnte. In solchen Fällen waltete der Solist vor, das begleitende Orchester war klein und discret untergeordnet. — Die formale Auflösung des Kammer- und Concertstyles begann mit dem Erscheinen der Symphonie. Größere Kapellen waren meist nur an einzelnen reicheren Höfen und an Theatern vorhanden. Das Orchester trat in der Oper mit Ouverture, Zwischenacten, und mit der Balletmusik selbstständig auf, welche langsamere und schnellere Tanzweisen bedurfte. Es lag nahe, eine Suite solcher Stücke auch außer dem Theater aufzuführen. Die Ouverture, welche schon in Sonatenform vorhanden war, konnte man nehmen, wie sie stand und ging, darnach konnte man die Arie eines pas gracieux, und einen Menuett spie-

len, und schließlich ein lustiges Stück, welches man, wie den Schluß in den meisten Opern, welcher einen Rundgesang bildete, als Rondofinale hintanhing. Nachdem die Form einmal gewonnen war, konnte sie sich bald emancipiren; aber es brauchte doch ein halbes Jahrhundert, bis sie mit Beethoven zum Ausdrucke aller Ideen, deren die absolute Musik sich bemächtigen kann, befähigt ward. Mit Beethoven ging die Kammermusik der Form und der Concertstyl selbst der Behandlung nach in die Symphonie über. — Die reale Auflösung des alten Kammer- und Concertstyles war der socialen Umgestaltung vorbehalten, deren Beginn wir oben schon angedeutet haben. Nach Aufhebung der geistlichen und weltlichen kleinen Fürsten, nach Einverleibung ihrer Länder und Güter an größere Staaten und reichere Privaten, dergleichen jene nun selbst geworden waren, gingen die Kammermusiken ein. Dagegen konnten sich in den Residenzen und größeren Städten nunmehr überall Opern und Opernorchester einbürgern. Die Oper ward zum öffentlichen musikalischen Hauptgenuß Aller, und beeinflußte zugleich die Richtung dessen, was in den Salons der neuen Gesellschaft an Musik gemacht wurde. Der Kammervirtuose hatte die Wahl, in ein großes Orchester aufzugehen, oder aber sich zu isoliren. Wenn er dies Letztere that, so mußte er vor Allem seine Fertigkeit zum Selbstzweck nehmen. Der symphonische Concertstyl erlaubte ihm dies nicht, er ließ ihn daher

bei Seite und bediente sich zur Darlegung seiner Virtuosität einer Unterlage, die, weil sie Jedermann bekannt war, Niemandes Aufmerksamkeit herausforderte, sondern derselben gefällig entgegenkam und sie einlud, sich bloß mit der Fertigkeit des Künstlers zu beschäftigen; es waren dies die »motifs de l'opéra«. So bildete sich der Virtuosenstyl, in welchem die Musik ein Vorwand zur Darlegung ungewöhnlicher Finger-, Lippen- und Kehlenausbildung ist. — Im Gefolge der Oper konnte sich der Virtuosenstyl auch in dem Salon des Edelmannes und des reichen Bourgeois, sowie in das Gesellschaftszimmer des mittleren bürgerlichen Mustkliebhabers einschleichen. Aber hier stieß er auf zwei sehr hinderliche Elemente. Das eine davon war die Gesangslyrik, welche sich am Liede selbstständig entwickelt hatte, dessen Privileg sich keine »Tochter des Hauses« gern nehmen läßt, — das andere der Gesellschaftstanz, durch die Mode beeinflußt und mit nationalen Elementen zersetzt, dessen Cult einen gern gesehenen Appendix zu jedem »Gesellschaftsabende« bildete. Hier stieß er auf das für Lied und Tanz unentbehrlich gewordene Klavier, und daneben auf einen Jüngling, der dieses Allerweltsinstrument in salonfähiger Weise zu handhaben wußte. Selbiger Jüngling brauchte nur vom Liede die Worte, und vom Tanze die Beine wegzulassen, und fertig war der — Salonstyl.

Ist bisher von jenen historisch-praktischen Stylen

die Rede gewesen, welche die absolute Instrumentalmusik beschlagen, so haben wir es nunmehr mit den beiden letzteren zu thun, welche combinirten Kunstwerken zu Grunde liegen, dem Kirchen- und Theaterstyle. Jener erlitt die erste Abschwächung durch die Scission der römischen und protestantischen Kirche. Während er sich im römischen Kirchenthume mählig bis zum Opernstyle verflachte, ergoß er sich bei den Protestanten in's Oratorium. Dieses wanderte nach und nach in die Concertsäle; dort tauschte es die kirchliche (biblische) Textunterlage an eine profane, es verweltlichte sich. Mit dem kirchlichen Stoff verlor sich auch der kirchlich religiöse Styl. Mählig wurden ihm selbstständige symphonische Bestandtheile beigemischt, und heutzutage erkennt man außer in dem kirchlich-conservativen England, nicht mehr die Stätte, wo das Oratorium Platz haben sollte. Es ist zum Theil eine Oper im Frack geworden; zum Theil figurirt es als salonmäßige Nachahmung der neunten Symphonie (Symphonie-Cantate u. s. w.). Neben dem verkommenen Oratorium taucht eine Gattung der Vocal- und Instrumentalcomposition auf, welche lediglich an den Concertsaal gebunden ist, und deren Styl sich alle Freiheiten der Darstellung vindicirt, welche der Symphonie, der Vocallyrik und dem Musikdrama eigen sein können. Der Theaterstyl endlich ist derjenige, den wir neuerdings mit der Diogeneslaterne suchen, nicht weil er verloren gegangen,

sondern weil er noch nicht gefunden ist. Indessen hat man aus dem Theaterstyle Stoff zu einer anderen Styleintheilung genommen, deren Begründungsmoment wesentlich ethnographischer Natur ist. Man gewann so die Eintheilung in nationalen und internationalen Styl. Der erstere, abgesehen von der genuinen Bedeutung des Wortes Nationalstyl, wird hier als italiänischer, französischer und deutscher genommen (wir werden jetzt, Dank dem Cultus der Tanzmelodie, auf anderem Gebiete bald einen polnischen vom seligen Chopin, einem ungarischen von Liszt her haben, und wer weiß, was uns hübsche Kinder wie Pepita und Petra noch über die Pyrenäen bringen!); den italiänischen kennzeichnet man mit dem Ueberwiegen des melodischen, d. h. gesangsmäßigen, — den französischen durch Vorherrschen des rhythmischen Elementes, den profunderen (jenseits der Alpen und des Rheines als etwas langweilig verschrieenen) deutschen als vorzugsweise harmonisch bedeutsamen. Der internationale Styl bekundet sich durch die Vermengung zweier oder aller drei Style; diese ist entweder eine mehr subjective und das innere Wesen der Style selbst betreffende, wie bei dem deutsch-französischen Gluck's oder dem deutsch-italiänischen Mozart's, oder eine mehr objective und die Aeußerlichkeiten der Style beschlagende, wie Sie selbe bei Meyerbeer in Ansehung aller drei Nationen finden.

Soviel über Wesen und Unwesen der alten und

neuen Style! Haben Sie genug davon, mein Freund? — Ja? — Ich auch. — Nun aber nehmen Sie einmal einige theoretische Handbücher und Encyklopädieen zur Hand, und sehen Sie, in welch jämmerlicher Weise sich die »deutsche Gründlichkeit« bis jetzt mit ihren »Stylen« benommen hat. Kann man sich unterstehen wollen, einen Beethoven und einen Wagner an dem Maßstabe von Styltheorieen messen zu wollen, an dem jeder Zoll höher eine Bétise weiter ist? — Und wann — meinen Sie wohl — daß die edlen Theoretiker Deutschlands anfangen werden, sich in Ansehung der Styltheorie zu bessern? Nun, wenn wir nach hundert Jahren noch lebten, wollte ich mich wieder bei Ihnen erkundigen. —

Indessen resumiren wir! Es darf bei der absoluten Musik bloß in soweit von Stylen die Rede sein, als selbe dieser auch wirklich ausschließlich eigen sein können. Style combinirter Kunstwerke fallen hier also von vornherein außer Betracht. Wenn dann endlich von specifisch-musikalischen Stylen der Gegenwart die Rede ist, soweit sie durch die Wechselbeziehungen zwischen Kunst, Gesellschaft und historischen Einflüssen entstanden sind, so reduciren sich selbe auf den symphonischen Styl (mit den in ihm aufgegangenen, beziehungsweise enthaltenen Stylen des Concertes und der Camera, den Vir-

tuosen- und Salonstyl. Nicht damit ist es gethan, daß man den Boden, aus dem diese Thatsache erwachsen ist, und sie selbst ignorire. Die Theorie hat das Factum anzuerkennen. Es ist ihr gänzlich belassen, ihren Abscheu gegen die Modalität des dermaligen Realbestandes jener Style an den Tag zu legen; aber sie muß bedenken, daß Alles im Anfange mangelhaft, unvollkommen und daher dem Mißbrauche zugänglich ist, sie muß zeigen, wie die Style mit besseren Formen und besserem Inhalte zu erfüllen sind, und sie wird die Genugthuung haben, eine Gegenwart erstehen zu sehen, welche einer reichen und schönen Zukunft fähig und werth ist.

Zehnter Brief.

Wenn von vornherein anzuerkennen war, daß bei jedem combinirten Kunstwerke der Styl der einzelnen Künste, aus welchen das Gesammtkunstwerk, beziehungsweise der Gesammtstyl hervorgehen muß, nur in relativer Weise zu betrachten sei, so haben wir dies in Ansehung der Poesie schon gethan, wir können aber bei der Musik wegen der besonderen Eintheilung ihres Materials nicht so unmittelbar zu Werke gehen, als es dort der Fall war, sondern sind genöthigt, die

Untersuchung in zwei Richtungen zu führen, nämlich nach Seite des formalen Materials, wozu man fortfährt zu rechnen: Harmonik, Contrapunkt (rhythmische) Form, — und des realen: Technik des Vocal- und Instrumentalsatzes. Es wäre also nachzusehen, wie weit Wagner der Technik an sich Herr ist, und dann, wie weit er sich zur objectiven Materiatur des Stoffes im combinirten Kunststyle fähig erwiesen hat. — Es versteht sich von selbst, daß jene eben aufgeführten Materiale in ihrer Verwendung nicht getrennt und für sich allein wirkend zu denken sind, sondern daß sie in größerer oder kleinerer Intensität jedem einzelnen Momente musikalischer Gesammtäußerung sämmtlich und vereint gegenwärtig zu sein haben.

In meinem letzten Briefe bin ich im Falle gewesen, darzulegen, wie in Ansehung der Styl-Eintheilung die Geschichte der Theorie vorausgeeilt ist. Heute muß ich leider dasselbe in Betreff der Elemente selbst, welche Substrate des Styles sind, zu thun anfangen. Um uns nicht länger als nöthig hiebei aufzuhalten, fangen wir alsbald bei der Harmonik an. Ich habe behauptet, daß die Harmonie nichts Wesentliches sei, und Ihnen einen kleinen Excurs versprochen, worin ich Ihnen meine Behauptung zu erweisen gedachte. Hier ist er.

Das elementare Material der Musik besteht im Tone als auf einem Punkte zeitlich erscheinendem

Verdichtungsmomente im Vibrationsprocesse zwischen Schallkörper und Raum. — Diese Abbreviatur der Hegel'schen Definition dürfte die präciseste und erschöpfendste sein.

Das Ansich des Tones ist mensurabel. Sein Maß ergiebt intensiv die Dichtigkeit (Stärke), extensiv die Dauer (Länge). Letzteres Maß ergiebt das Element des Rhythmus.

Das Nebeneinander zweier Töne, beziehungsweise ihre Vergleichung bei vorausgesetzter Verschiedenheit ergiebt die Differenzen

der Dichtigkeit (dynamisches Moment),

der Abstammung in Ansehung der Klangkörper (Moment der Farbe — Klangfarbe),

der (localen) Höhe und Tiefe (Moment des Intervalles),

der kürzeren oder längeren Dauer (Moment der zeitlichen Aufeinanderfolge — rhythmisches Moment).

Eine Tonweise, welche nach Maßgabe der letzteren zwei Differenzen geordnet ist, heißt Melodie. Hiernach ist die Erklärung in Marr's vortrefflicher Compositionslehre: »Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe heißt Melodie« zu modificiren, da der Begriff »tonisch« hier zu wenig präcis, d. h. zu weit oder zu eng ist, und außerdem tautologisch erscheinen muß in Hinsicht dessen der »Tonreihe«,

Die Melodie ist eine krumme inflexionsvolle Linie in Raum und Zeit zugleich. Setzt man neben eine solche Linie eine zweite, deren Inflexionen von denen der ersten verschieden sind, so erhält man einen Contrapunkt. Das Wesen des letzteren beruht auf der Setzung zweier Töne über oder unter einander, wodurch die Relation des Aufeinanderfolgens von Tönen nach Maßgabe der dritten Differenz zu der des gleichzeitigen Erklingens gewandelt wird. Diese Relation wird eine consone oder dissone nach den Erfordernissen der Angewöhnung der heutzutage mehr oder minder gleichmäßig fortgeschrittenen abendländischen Culturvölker *). —

Der Eindruck, welchen jene beiden Linien auf das wahrnehmende Ohr (und soweit sie durch die der Musik als Schrift dienenden Zeichen zu Gesichte ge-

*) Ich bin nicht der Meinung, daß das musikalische Ausdrucksvermögen sich in den Bereich der mathematisch ergründeten harmonischen Klangphänomene einzuzwängen habe, und muß die diesseitigen Prätensionen der Theoretiker, selbst wenn sie mit so großer formaler Berechtigung auftreten, wie Hauptmann, desavouiren, weil mit Zunahme der der Musik zuwachsenden Objecte und der subjectiven Bedürfnisse das elastische Material der Musik mehr und mehr aus der Natur in den Geist zu befreien ist. Ich erkenne daher die harmonistische Speculation bloß vom historischen Gesichtspunkte an, und mache hier auf die Arbeiten Carl Friedrich Weitzmann's in dieser Richtung aufmerksam.

bracht werden können, auf das hörende Auge) machen, kann, wie die zahlreichen zweistimmigen Compositionen beweisen, ein ganz befriedigender sein.

Jener Eindruck ist wesentlich das Resultat der Abwechselung consoner und dissoner Intervalle, wovon letztere sich in den ersteren vorbereiten und sich wieder in selbe auflösen, endlich aber mit denselben abschließen.

Die Zeit nun, in welcher sich jene beiden Linien bewegen, ist der Rhythmus, und sie zeigen in Hinsicht desselben eben so ungleiche Inflexionen, als in Ansehung des Raumes.

Dieser letztere ist ein gedoppelter, ein exoterischer, welcher auf rein akustischen Bedingungen fußt, und ein esoterischer, welchen man Harmonie nennt.

Die Harmonie ist also nichts als der formale, imaginäre Raum, in welchem sich zwei oder mehre Melodieen bewegen; eine allein — die absolute Melodie — bedarf dieses Raumes gar nicht. Hegel hat, wie fast immer, wenn es sich weniger um Empirie als Speculation handelt, auch hier so ziemlich den Nagel auf den Kopf getroffen, wenn er sagt: »Die Harmonie als solche ist noch nicht die freie, ideelle Subjectivität und Seele. In dieser ist die Einheit kein bloßes Zusammengehören und Zusammenstimmen, sondern ein Negativsetzen der Unterschiede, wodurch erst ihre individuelle Einheit zu Stande kommt. Zu solcher Idea-

lität bringt es die Harmonie nicht, wie z. B. alles Melodische, obschon es die Harmonie zur Grundlage behält, eine höhere, freiere Subjectivität in sich hat und dieselbe ausdrückt. Die bloße Harmonie läßt überhaupt weder die subjective Beseelung als solche, noch die Geistigkeit erscheinen, obschon sie von Seiten der abstracten Form her die höchste Stufe ist« (er meint hier die Harmonie im weitesten Sinne des polyphonen Zusammenklangs) »und schon der freien Subjectivität zugeht.«

Die heutige Theorie jedoch nimmt jenen formalen, imaginären Raum als etwas Wesentliches an. Sie hat Gesetze dieses Scheinwesens aufgesucht; wer sucht, der findet, nur ist die Frage: was? — Sie hat jene Gesetze dogmatisirt, und man hat somit eine »Harmonik«, »Harmonielehre«, welche keine geringere Prätension macht, als die Verhältnisse der tonischen Bewegung von sich aus zu regeln. Betrachten wir das Wesen dieses Undings sofort und wir werden sehen, wozu die Consequenzen seiner Dogmen führen.

Die Harmonik mußte von einem Elemente ausgehen. Dieses Element konnte seiner Natur nach weder Ton, noch Rhythmus, noch also die Melodie, mithin kein reales sein, sondern es ist ein formales, der Accord.

Indem nämlich drei oder mehre Melodieen neben einander fortschreiten, ergeben sie einen Zusammen-

klang, dessen einzelne kleinste rhythmische Segmente aus dem Ganzen losgelöste Accorde bilden. Ein Accord ist also die Summe der Berührungspunkte, welche eine verticale Linie bildet, indem sie die horizontalen Linien mehrer nebeneinander laufender Melodieen durchschneidet. Hienach ist die a posteriori deducirte Erklärung Marx's: »Accord ist die terzenweise Verbindung von drei oder mehren Tönen« zu modificiren, worin das Wort Verbindung ohnehin zweideutig ist. Daß die diesseitige Theorie Wagner's durchaus der meinigen cediren müsse, wird ihr Urheber selbst am besten einsehen, und ich stelle seine Uebereinstimmung mit mir nach vorangegangener Prüfung meiner Ansicht nicht einmal in Frage.

Während nun die Zahl der Dissonanzen, welche sich aus dem freien Gange der sich nebeneinander nach gewissen consonen Abschlüssen zu hinbewegenden melodischen Stimmen ergeben, arithmetisch kaum zu bemessen ist, mithin fast jeder Durchschnitt einen anderen Accord darstellt, hat sich die »Harmonik« zur Aufgabe gemacht, diese Durchschnitte zu classificiren und zu benennen, d. h. die Auflösungen sämmtlicher möglicher Dissonanzen zu ergründen, resp. dogmatisch festzusetzen, was eben so unmöglich ist, als die Einführung sämmtlicher Dissonanzen in die Consonanzen im Voraus zu bestimmen.

Um einen Accord zu constituiren, braucht die »Harmonik« mindestens drei Töne übereinander. Man sieht also, daß ihr imaginärer Raum schon außer realem Bezuge zum zweistimmigen Contrapunkte steht. Dasselbe ist aber der Fall beim sechs- und mehrstimmigen Satze, weil der formale Breitenraum für den Ueberbau von drei Stimmen wie vierundzwanzig immer derselbe bleiben muß.

Was mußte nun die nächste Folge eines so unziemlichen Unternehmens sein, als das der »Harmonik« ist? Daß sie dabei an allen Ecken anstieß und, weil von einem Principe ausgehend, welches so gut oder so schlimm als keines ist, auch keine stichhaltigen Consequenzen zu ziehen vermochte. Was von Accorden festgestellt werden konnte, weil es in der Praxis sich millionenmal wiederholt, waren die großen und kleinen Dreiklänge, die Accorde der großen und kleinen None, und diejenigen Septimenaccorde und Dreiklänge, welche aus den Bestandtheilen derselben entspringen, nebst deren Umkehrungen. Aber schon die Auflösungen des Dominantseptimenaccords erheischten einer einzigen Regel gegenüber zwei ganze Classen von Ausnahmen. Eine herrliche Doctrin, fürwahr!

Indessen nicht zufrieden mit dem Unternehmen eines Schematismus, welcher todtgeboren war, trachtete die »Harmonik« auch darnach, Normen zu finden, in welche die freie Bewegung der Melodie eingezwängt

werden könnte. Nachdem sie den Accord absolut erklärt hatte, was war natürlicher, als daß sie denselben für ein Element ansah, aus welchem sich organische Reihen construiren ließen, wie die Melodie als solche aus den sie bedingenden Elementen entstanden war. Sie setzte Accorde in Folgen zusammen und baute sich so Motive, Gänge und Perioden auf, die aber schlechterdings wieder nur unselbstständig, unwesentlich, formal bleiben mußten. Eine solche formale, harmonische Periode ist die aus Aneinanderreihung harmonischer Motive entstandene Modulation. Diese ist abermals nur eine Räumlichkeit, sie ist nichts als die längere Fläche, in welcher sich die Linien mehrer Melodieen bewegen. Von dieser Ansicht sind in Praxi alle großen Contrapunktisten ausgegangen, und haben daher über den Fundamentalmelodieen ihrer vielmelodischen (polyphonen) Tonstücke die räumlichen Verhältnisse, in denen sie sich ergingen, mit Abbreviaturen vorgemerkt, — diese Fundamentalmelodieen sind mit dem seltsamen Namen »Zifferbässe« belegt worden. — Man hat stets gesagt, daß jene Melodieen die besten seien, welche die verschiedensten Harmonieen zulassen. Abgesehen von der relativen Wahrheit dieser Behauptung, ist damit so recht eigentlich das Accidentale der Harmonie bezeichnet.

Stießen nun die Aufstellungen der »Harmonik« in Ansehung der harmonischen Motive, welche in der

Verbindung zweier Accorde bestanden, überall an dem freien Gange der Melodie an, so wußte man sich nicht anders zu helfen, als daß man einige allgemeine Annahmen machte, welche so weite Gränzen hatten, daß Alles und Jedes darin Platz finden konnte; dieser Art sind die Theorieen von Scheinaccorden, Durchgängen, Vorhalten, Anticipationen und Orgelpunktgestaltungen. Sie geben sämmtlich unbegränzten Möglichkeiten Raum, in deren Bereiche Alles willkürlicher Gestaltung unterworfen werden kann. Nimmt man z. B. den nachstehenden harmonischen Gang, welcher eine durch Ligaturen aufgehaltene absteigende Durchgangsmodulation vom Dominantseptimenaccord aus im Bereiche einer Octave leitereigener Töne darstellt:

f e e d d c c h h a a g g f f

d c c h h a a g g f f e e d d

h h a a g g f f e e d d c c h

Dom. g g f f e e d d c c h h a a g

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

so ist aus derselben alsbald folgender Accordbau über der Dominante abzuleiten:

							5	
					2		12	f
					6	9	d	d
				3	13	h	h	h
			7	10	g	g	g	g
		4	14	e	e	e	e	
	1	11	c	c	c	c		
	8	a	a	a	a			
	f	f	f	f				
	d	d	d					
	h	h						
Dom.	g							

worin die sämmtlichen »Scheinaccorde« zugleich »Durchgangsaccorde« sind. Man kennt die Differenz zwischen Rameau und Kirnberger. Das Problem, um welches sie sich dreht, stellt sich in vorliegendem Exempel klar dar; aber eben so klar ist es, daß nie und nimmer aus den Mitteln einer rein fictiven Doctrin, wie dies die »Harmonik« ist, seine Lösung bestritten werden kann, eine Lösung, die auch der scharfsinnigen Speculation Hauptmann's nicht vorbehalten gewesen sein konnte. An Namen für die Accorde wird es nicht fehlen; man kann wie einen Nonaccord, so einen Undecimen-, Terzdecimen-, Quintdecimenaccord u. s. w. formiren. Warum nicht? Von dieser Ansicht ging auch ohne Zweifel jener oberitaliänische

Lehrer des »Generalbasses« im vorigen Jahrhunderte aus, welcher die Bezifferung auf zwei Octaven ausdehnte, ein Verfahren, was in seiner Art ganz consequent und berechtigt war. Aber wie bestimmen sich Normalauflösungen für jene Accorde?? —

Indeß nachdem schließlich die Unmöglichkeit einer gesunden theoretischen Entwickelung der Satztheorie aus dem Elemente des formalen, imaginären Raumes eingesehen war, ist man in neuerer Zeit dahin gekommen, die absolute Berechtigung der Harmonik zu bezweifeln; man degradirte sie in ihrer allzulang anerkannten Eigenschaft als integrale Doctrin, und betrachtete sie wieder als bloß propädeutisch für den Contrapunkt. In dieser Weise ungefähr ist sie zum Theil bereits bei Marx behandelt. Aber es war oder ist schon zu spät. Die Theoreme von der absolutharmonischen Motivirung und vom Vorhalt und Durchgang haben in der Musik bereits einen Schaden gethan, der an sich und in seinen Folgen noch gar nicht zu ermessen ist. Man hat mit harmonischen Motiven an sich einen horrenden Mißbrauch treiben sehen. Compositeure, die stellenweise von aller Melodie absahen und sich bloß in abstracter Harmonie ergingen, waren namentlich in Deutschland nichts Seltenes, ja während sich der gesunde Sinn des Publicums wie billig über ihr Gebaren empörte, waren sie selbst der Meinung, daß sie sich einer Tiefe beflissen, deren Märtyrer sie seien. Ich kenne einen

Componisten der Gegenwart — vielleicht auch der »Zukunft« —, welcher in Ermangelung melodischer Erfindung häufig mit bloßen Harmonieen operirt. Es ist dies ein Verfahren, welches man mit Berufung auf die erhabene Simplicität Paläſtrina's (namentlich in der Missa Papae Marcelli) beschönigt. Heute, wo in der Musik nicht mehr dieselben Ursachen vorhanden sind, verzichtet man gern auf die denselben entsprechenden Wirkungen, abgesehen davon, daß jede affectirte Nachäfferei und jeder Mißbrauch eines historischen Factums mit gar nichts als etwa dem subjectiven Mangel dessen, der sich dergleichen zu Schulden kommen läßt, entschuldigt werden können; die leitereigene Modulation Paläſtrina's entsprang wesentlich der Scheu vor dem cantus durus, und wenn man einem modernen Autor seine × und bb wegnehmen wollte, so würde es überall schlimm um sein Fortkommen bestellt sein. —

Andererseits war es das Durchgangs- und Vorhaltstheorem, dessen Zauberformel ungefähr so:

c d e f u. s. w.	f e d c u. s. w.
5 ————————	5 ————————
3 ————————	3 ————————
c -	c

darzustellen ist, welches allen melismatischen Zügellosigkeiten derjenigen Musiker, die wir hier Homophonisten nennen wollen, Thür und Thor klafterweit öffnete. Jene Formel, so ziemlich am Schlusse der

absoluten »Harmonik«, sagte dem Studiosen: Du hast so viel gelernt, als du brauchst, um zu dem, was dir »Gott und die Reben« eingaben, einige ausklingende Accorde zu setzen; da du aber zu einem einzigen Accorde alles Mögliche singen darfst, was dir einfällt, so genire dich nicht, sondern thue, was du nicht lassen kannst. Da gab es Leute, wie Rossini und Bellini, welche sich das nicht zweimal sagen ließen. Kaum hatten sie jene Zauberformel gesehen, so warteten sie nicht ab, bis der Cursus des Contrapunktes anfing, sondern liefen davon und schrieben Opern. Rossini fand später für nöthig, seine Bildung autodidaktisch zu ergänzen. Bellini gelangte nicht einmal zu dieser Erhebung. Heute hat man bei Flotow das Exempel einer brutalen harmonischen Formlosigkeit, gegen welches die Vorgänger aller Nationen zurückstehen müssen. — Die Zustände sind in diesem Bezuge so lange nicht zu ändern, als man nicht die Harmonik als particulare Lehre völlig aufhebt und die wenigen Sätze, die von ihr übrig bleiben können, in den formalen Theil des Contrapunktes verlegt.

Eilfter Brief.

Sie machen mir Vorwürfe über meinen »Rigorismus«, Freund; aber Sie thun mir Unrecht. Ich weiß es seinem vollen Umfange nach zu würdigen, wenn Sie mir sagen, daß seit Einführung der Monodie die bloße Harmonie eine Berechtigung erlangt, und bis heute in deren unbestrittenem Besitze verblieben sei. Gewiß, als wie weiland Pulci am Hofe Leonard's von Medici, der Vater des berühmten Galilei es sich einfallen ließ, zur Unterhaltung seiner Freunde die Functionen eines hellenischen Rhapsoden zu übernehmen, und jene Freunde, angeregt durch die Traditionen der byzantinischen Emigration, die griechenselige Reminiscenz durch die illusorische Nachahmung der hellenischen Tragödie zu vervollständigen und festzubannen suchten, da dämmerte das Frühroth jener recitativischen Einzelweise, wo durch einen bloßen gehaltenen Baß und Hinzufügung einiger Accorde dem mehr recitirenden als singenden Darsteller eine musikalische Unterlage geboten wurde, welche seine Pausen ausfüllte und seiner Declamation hier und dort durch eine Ausweichung oder durch einen kleinen melodischen Zug Relief verlieh. Die Gattung war von Dilettanten erfunden und sie ist auch meistens dilettantisch gehandhabt worden. Der Mangel an technischer Befähigung, der jene Dilettan-

ten kennzeichnete, ist als ein erblicher Fluch auf die ganze Schaar jener halbgebildeten Musiker heruntergekommen, welche ich wegen ihrer einseitigen mangelhaften Ausbildung »Harmonisten« nennen möchte. Die Harmonik konnte aus ihrem Vermögen nur ein äußerst dürftiges Material liefern, über welches man sicher, bewußt und ohne sich in Verstößen und Zufälligkeiten zu ergehen, disponiren durfte. Ging man über diesen ärmlichen Fond hinaus, so stieß man beim ersten Schritte in das vaste Reich der Dissonanzen auf zahllose Widersprüche, vor denen man rath- und thatlos stehen blieb. Einzig dem Contrapunktisten war es vergönnt, jene Widersprüche aus den Gesetzen seiner freien Stimmbewegung zu lösen, und sicher und schrankenlos über einen unerschöpflichen Reichthum harmonischer Details zu verfügen. In dieser Thatsache liegt der Schlüssel, welcher das Geheimniß der eigenthümlichen Erscheinung Monteverde's erschließt. Die »Harmonisten« blicken mit Entsetzen auf dieses Genie, welches, indem es an den eben erst entstandenen monodischen Styl herantrat, aus dem Borne einer profunden, contrapunktischen Bildung und eines für seine Zeit außerordentlichen Formensinnes jene Dissonanzen schöpfte, für die die Harmonik kein letztes rechtfertigendes Wort aufzutreiben wußte, und welche, da es immer leichter ist, auf Etwas zu schimpfen, als es zu erkennen, einen Sturm von Widersprüchen auf jenem Meere von seichten Köpfen erregte,

an denen keine Zeit Mangel leidet. Da gab es »Unvorbereitetes« und »Unaufgelöstes«, »Hartes« — wenn Sie wollen — so viel oder noch mehr, als zur Zeit hergegeben werden möchte. Indeß haben wir eine ähnliche Erscheinung an Bach, in welchem die heilige Flamme, welche die Niederländer Jahrhunderte hindurch gepflegt hatten, zum letzten Male hoch aufflackerte, um mit ihm für immer vielleicht zu erlöschen. Wäre es nicht so gefährlich, so nennte ich hier auch gar zu gern Mendelssohn-Bartholdy, dessen contrapunktische Applicationen eine unausbesserliche Bresche in die schwachen theoretischen Bollwerke der »Harmonisten« machten.

Lassen Sie uns aber zu Wagner zurückkehren. »Jedes neue Kunstgenie muß nach seiner eigenen mitgebrachten Aesthetik beurtheilt werden,« sagt Heine. Zugegeben; aber es müßte dann erst nachgewiesen werden, daß Jemand ein Genie und noch dazu ein neues Genie (hierin giebt sich Heine offenbar tautologisch) sei; auch fragt sich hernach, ob solch neues Kunstgenie gerade seine eigene Aesthetik mitgebracht habe, nicht minder ob das, was er als solche mitgebracht, auch wirklich diesen Namen verdiene. Bei Wagner sind solche Fragen wohl überflüssig, und man kann sich daher auch das Antworten ersparen. Sehen wir also flink und getrost nach, was Wagner von der Harmonie hält: »Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Continente

der ihr urverwandten Künste (Tanz und Dichtkunst) erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche des Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Thälern des anderen Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmuthig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt. In dieses Meer . . .« Aber was muß ich sehen, mein Freund?! Sie starren vor sich hin, Sie scheinen mich nicht zu hören! Ach, ich errathe, . . . die reizende Schilderung Wagner's ruft Ihnen Erinnerungen aus Helgoland wach; alle Zauber der Seelandschaft treten vor Ihre, durch ein williges Gedächtniß unterstützte lebhafte Phantasie. Erwachen Sie, Freund, erwachen Sie, und lassen Sie mich nicht umsonst an Sie hinsprechen . . . . . So ist's recht: Ihr klares Auge ruht wieder aufmerksam auf mir, Sie hören, Sie verstehen mich wieder, und ich fasse Muth, weiter mit Ihnen zu plaudern. Ich will denn auch nachsichtig gegen Sie sein, und Sie nicht öfter mit Wagner's Speculationen über die Harmonie behelligen, als durchaus nothwendig erscheint. Sie

denken wohl ohnehin, daß Wagner weder in Ansehung der Harmonie an sich, noch ihrer Berechtigung, beziehungsweise Verwendung etwas Besonderes, Neues gesagt habe, und ich kann Ihre Muthmaßung mit bestem Gewissen bestätigen, sofern Sie von dem Neuen verlangen, daß es durchaus wahr und gut sein solle. Indeß dürfen Sie mir jetzt noch nicht zumuthen, daß ich Ihnen von Wagner's harmonischer Praxis in seinem letzten Werke, an welches wir uns als die Summe seines Fortschrittes stets halten wollen, separatim zu sprechen beginne. Der Kritiker, welcher zwischen Theorie und Praxis steht, darf weder der letzteren um der ersten willen durch die Finger sehen, noch auch sie an ihr rächen. Vielmehr lassen Sie uns das Wesen der eigentlichen »Harmonie«, der »Polyphonie«, zuerst genauer betrachten; denn was nützt uns die Schale ohne den Kern? Es muß hier natürlich die heutige Polyphonie in Betracht kommen. Allein das Heute ist allemal durch das Gestern bedingt, und wir würden sein Wesen ohne das Letztere nur schwer und unvollständig oder gar nicht begreifen. Sie müssen es mir daher nicht verdenken, wenn ich in Ihrem eigenen Interesse etwas zurückgreife. Haben Sie mich erst gehört, so werden Sie mir zugeben, daß der Contrapunkt nicht ohne seine Geschichte betrachtet werden kann.

Zwölfter Brief.

Im Anfange (ich spreche hier von den Anfängen der heutigen abendländischen Musik) war die absolute Melodie, und zwar ohne Begleit einer zweiten oder einer harmonischen Masse. Die Volksmelodie (ob es eine von der Kirche in's Volk oder vom Volke in die Kirche gebrachte war — gleichviel) mag nachmals durch Lautenbegleitung unterstützt worden sein. Dieses Instrument und seines Gleichen konnten jedoch nur eine träge, melodisch unbelebte harmonische Masse hergeben. Die Bänkelsänger arbeiten noch heute mit derselben, nicht minder alle jene Klaviercomponisten, welche Etuden und Lieder ohne Worte mit ausschließlicher Pedale à chaque mésure anfertigen. Von ihr muß hier in erster Linie abgesehen werden. Der erste Versuch, der fertig gegebenen Melodie eine zweite beizugesellen, ist als die Geburt des Contrapunktes anzusehen. Da man es zu jener Zeit bloß mit gleichen rhythmischen Größen zu thun hatte, so setzte man die beiden Melodieen Note gegen Note. Auf diesem Standpunkte bleiben alle Musici stehen, welche das Theorem Wagner's, daß jede Note einer Melodie nur

die Spitze des unter ihr stehenden Accordes sei, für mehr als einen Spaß halten. Es ist die rüdeste Art des Contrapunktes, gewährt aber den Harmonisten das Labsal, daß sie jeder Melodienote einen centnerschweren Accord und einen Siebenmeilenstiefelbaß anhängen dürfen, wodurch sie dem musikalischen Pöbel als profunde Köpfe imponiren können.

Der erste Versuch eines übrigens noch miserabeln Contrapunktes mehrer Noten gegen eine datirt von Guido, welcher indeß auch schon die Stimmführung in soweit emancipirte, als man bei ihm Kreuzungen derselben findet. So lange man den Contrapunkt von Note gegen Note hatte, brauchte man keine Mensur. Diese wurde erst durch den Contrapunkt mehrer Noten gegen eine (C. floridus) nöthig; von da ab also rhythmische Ordnung im Satze (musica mensurabilis, gegenüber der früheren, musica plana). Nunmehr entstand auch mehrstimmiger Contrapunkt, bestehend in dem Gegensatze von zwei, drei und vier Stimmen zu einem festen Tenor (cantus firmus), was man heutzutage Figuralsatz nennen möchte (von der harmonischen Figuration ist hier natürlich nicht die Rede), weil seither andere Formen entwickelt worden sind, welchen man vorzugsweise den Namen contrapunktischer beilegt. Die Gliederung der contrapunktischen Stimmen erst rüde, später motivirt, syntaktisch, imitativ. Aus den praktischen Wahrnehmungen am Klangeffecte ergaben sich

nach und nach Regeln für den Wohlklang. Nachher Vermehrung der Stimmenzahl, damit mehr Freiheit, aber auch Entwickelung des artificiösen Contrapunktes, dessen ich fortan unter dem Namen des imitativen, welcher seinem Wesen am besten entspricht, gedenken werde. Gipfelung dieser Kunst als absoluter Musik bis Palästrina. Von hier ab theilweise Beschränkung derselben und wachsender Anspruch des Gefühlsausdrucks an sich, sowie des im Text vorhandenen Sinnes, zunächst veranlaßt durch das Madrigal weltlicher-, und die Reinigung des Kirchengesanges kirchlicherseits. Endlich noch weitere Scission des expressiven und imitativen Styles veranlaßt durch die Ursprünge der dramatischen Musik (s. im letzten Brief).

Man kann keinen Augenblick verkennen, daß der Anstoß, welcher der bisher absoluten Richtung der Musik auf sich selbst Einhalt that, nicht aus ihr, sondern aus dem Leben, und zwar nicht, wie Wagner etwa sagen würde, aus dem »Volke«, sondern aus denjenigen Schichten der Gesellschaft kam, welche sich die Schönheit, die Poesie des Lebens aus einer längstvergangenen Zeit in den Entwickelungsproceß der Völker, denen sie angehörten und die noch Jahrhunderte bis zur Ankunft auf einer Culturstufe brauchen sollten, welche auf demselben Boden und in dessen überseeischer Nachbarschaft Jahrtausende zuvor geblüht

hatte, auf dem Wege einer über die Gränze des nativen und socialen Volksthumes hinausgeschrittenen Bildung zurückconstruirt hatten (wenn ich mich dieses seltsamen, aber das Richtige bezeichnenden Ausdruckes hier bedienen darf). Jener Anstoß fällt in die Culturperiode der Renaissance. Da der Bildungsstoff, an dem sich diese Periode entwickelte, ein exoterischer und unnationaler war, so drang er von oben nach unten ein, und das »Volk« blieb desselben erst untheilhaftig. Der Proceß, der die classische Bildung an das Volk vermitteln mußte, war ein langsamer; denn man pflog jener Bildung vorab in den todten und unnationalen Sprachen, in welchen man sie vorfand, und erst, nachdem sie von diesen aus in die nationalen Sprachen der occidentalischen Völkerschaften eingedrungen war, konnten auch die unteren Schichten derselben theilhaftig werden. Wenn hernach auch der formale Stoff jener Bildung eine wesentlich subjective, nationale Färbung anzunehmen sich nicht unfähig zeigte, wie dies namentlich in Deutschland der Fall ward, so war diese doch nie im Stande, sein selbstständiges, in sich fertiges und abgeschlossenes Wesen zu trüben. Zwar ist Wagner der Meinung, daß ein vandalischer Effort der rohen und weder in nationaler noch unnationaler Hinsicht gebildeten Masse, welche er zuweilen »Volk« nennt, jene geistige Cultur vernichten könne. Ich bezweifle dies und kann es auch im Interesse der abendländischen Menschheit nicht

wünschen. Indessen werde ich später Gelegenheit haben, die diesseitigen Wagner'schen Aufstellungen zu würdigen, und kehre einstweilen zu unserer Betrachtung zurück.

Nachdem der imitative Contrapunkt von außen her begränzt worden war, entwickelte er mit Belassung des Feldes, welches ihm die Monodie streitig machte, sein Ansich. Das Stoffliche, die Melodie ward ihm gleichgültig, und er bildete einseitig sein formales Wesen aus. Umgekehrt bildete die Monodie bloß dieses Stoffliche aus. Es konnte nicht fehlen, daß diese beiden Extreme sich endlich berührten. Die Melodie nahm vom Contrapunkt so viel als nöthig war, ihre Gliederung zu markiren, ihre Inflexionen in Relief zu setzen, ihren Ausdruck zu erhöhen. Der Contrapunkt, welchem zu seinen Operationen nur noch das Figuralmotiv verblieben war, nahm die Melodie (in Deutschland namentlich die Ausläufer der niederländischen Schule den Choral) auf, um sie subjectiv zu analysiren. Er bildete an ihr die Gipfelung der canonischen Kunst, die Fuge aus. In dem Maße jedoch, als die Phrasirung der Melodie sich vervollkommnet hatte (namentlich unter Scarlatti — neapolitanische Schule) mußte das analytische Verfahren der Contrapunktisten erschwert werden. Zweierlei war hiervon Ursache. Erstlich war die monodische Melodie ohne Rücksicht auf die Er-

forderniſſe, welche der Calcul der Canonik an die Behandlungsfähigkeit ſeiner Motive zu ſtellen hatte, verabfaßt worden. Zweitens aber war die Phraſe zu einer Ausbildung in Anſehung der Länge gelangt, welche den Contrapunktiſten zwang, ſie in Bruchſtücke zu zerlegen, und wenn er anders ſeine artificiöſe Technik daran erſchöpfen wollte, Formen zu ergreifen, welche nur äußerſt ſchwierig zu handhaben waren. Der proteſtantiſche Choral mit ſeiner einfachen typiſchen Form konnte dies Verfahren ertragen: ſeine Structur in ſtrophiſche Halb- und Ganzſchlüſſe kam der Analyſe des Contrapunktiſten entgegen, wie man an Bach's Meiſterwerken erſieht. Er erſetzte reichlich das profane Lied, welches ehemals den Contrapunktiſten als Tenor gedient hatte, und bot dem Künſtler und dem Kunſtwerke noch überdem den Vortheil eines organiſchen Zuſammenhanges mit der Gemeinde, dem Leben. Nicht ſo verhielt es ſich mit der Monodie des Dramas, welche der günſtigen Eigenſchaften des Chorales für den Contrapunktiſten gänzlich entbehrte. Indeſſen konnte bei größeren Werken, namentlich bei Oratorien, jene Art von Monodie (ſowohl Recitativ als Arie) nicht mehr umgangen werden. Es blieb alſo dem Contrapunktiſten aufgegeben, dieſem Stoffe auf ſeine Weiſe gerecht zu werden, und man kann ſagen, daß es ihm vollſtändig gelungen iſt, wenn man die Reſultate ſolcher Bemühungen bei Händel und Bach in's Auge faßt.

Ich bin der Ansicht, daß im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine völlige Abklärung und Verschmelzung der getrennten Style hätte erfolgen können, wenn die Ausbildung der realen Technik mit der formalen in der voraufgegangenen Vergangenheit stets gleichen Schritt gehalten hätte. Dies war leider nicht der Fall. Während von Caccini an der monodische Styl in der Ausbildung des Kunstgesanges ein mächtiges Effectmittel besaß, welches sich unabweislich in alle Schichten der Vocalcomposition eindrängte und selbst den imitativen Contrapunkt in einer Weise afficirte, die uns heute ebensoviel Bedauern als Befremden abnöthigt, hatte die Polyphonie dasjenige Ausdrucksmittel, welches ihr als wirksamster Dolmetscher dienen sollte, noch nicht erlangt: das Orchester lag noch »in den Windeln.« So geschah es, daß eine Vereinigung der neapolitanischen und deutschen Schule in einer Zeit, wo die schönsten Traditionen gleichzeitig in Bach, Händel, Leo und Durante lebten, nicht zu Stande kam.

Inzwischen gewann die Monodie dem polyphonen Styl beinahe allen Boden ab, und als sie — bereits im Verfall — schon ihrer Restauration mit Gluck entgegenging, war noch weder der orchestrale Körper oder auch der Stoff vorhanden, an dessen Darstellung sich derjenige Styl bilden sollte, welcher das Wesen heutiger Polyphonie, d. h. ihre specifische Unterscheidung vom monodischen

Styl und vom artificiösen Contrapunkt, ausmacht. Der neapolitanischen Schule konnte die Ausbildung des orchestralen Körpers wenig am Herzen liegen, sie befand sich im Besitze eines Ausdrucksmittels, welches ihr genügte, und sah sich nach Mehrerem nicht um. In Deutschland hingegen war mit den Ausläufern der niederländischen Schule der Rest jener Tradition, welche in Italien nur noch in Kirchen und Kammern eine Zufluchtsstätte gefunden hatte, zuletzt förmlich verkümmerte und als Geheimlehre in die Studirzimmer der Professoren entwich, in die Massen gedrungen. Es lag daher in der Natur der Sache, daß der Deutsche zuerst jene Instrumentalkörper cultivirte, welche ihm zur Darstellung polyphoner Gebilde am zweckmäßigsten erschienen. Es waren die Orgel, das Klavier und die Röhrenharmonie. Umgekehrterweise bildete der Italiäner sich dasjenige Instrument aus, welches seiner Natur nach am meisten befähigt erschien, die Wirkungen des Kunstgesanges nachzuahmen, die Violine; nicht minder gebrauchte er andere Instrumente als Folie für den Sänger in dem Sinne, als selbe mit letzterem zu concertiren hatten, um dessen Fähigkeit in glänzendstem Lichte zu zeigen, wohl auch den Gehalt eines mehrstimmigen Gesanges zu ersetzen (in solcher Weise verhunzte man schon früh mehrstimmig gesetzte Madrigale; heutzutage geht man parodisch zu Werke und ersetzt die Instrumente durch Brummstimmen),

indem man bloß einen Sänger mit seinem Materiale brilliren lassen wollte, den Rest des Ensembles aber durch Instrumente ersetzte. Das Klavier endlich nahm bei dem Italiäner nach und nach die Haltung eines harmonischen Schlaginstrumentes an, während der Deutsche, wie schon bemerkt, es weniger als seiner Natur nach selbstzwecklich behandelte. (Dieses Moment ist für die Entwickelung des modernen Klaviervirtuosenthums in der letzten Wiener und Pariser Schule maßgebend geworden.)

Indessen waren es zwei Ereignisse, welche im Augenblicke einer gefahrvollen Wendung des musikalischen Entwickelungsprocesses mächtig zum Besseren lenkend eingriffen: Die Reformation Gluck's, welche den orchestralen Körper mit realem, und die Schöpfung des Kammer- und symphonischen Styles durch Haydn, welche ihn mit formalem Gehalte belebten. Jener ließ ihn am dramatischen Ausdrucke Theil nehmen und benutzte die Sprache seiner Einzelorgane in heute noch bewunderter Weise. Letzterer wies dem Gesammtorchester ein eigenes großes Feld an, und stellte für die Geigenfamilie, welche fortan den Fond der Kapelle bildete, eine Gattung her, in welcher sich die contrapunktische Kunst mit dem expressiven Style aussöhnen konnte. Man kann nicht genug das wichtige Moment der Wiener Schule hervorheben, welche von diesem Zeitpunkte ab für die Erhaltung der musikalischen Cultur den einzigen festen

Anhaltspunkt bot. — Gluck und Haydn sind die nächsten Motoren der gesammten musikalischen Bewegung bis heute geworden.

In dieser Zeit war bereits ein unermeßliches formales Material aufgestapelt. Alles, was der canonische Calcul ersinnen konnte, lag in Meisterwerken vom zweistimmigen bis zum vielchörigen Satze vor, und war theoretisch geordnet dem Künstler zur Disposition gestellt; andererseits hatte man bei Gluck einen Musterstyl wahren Gefühlsausdrucks in einfachster, homophoner Form. Hier hatte man die Möglichkeit einer Satzweise voll Beschränkungen, wie sie die Abfassung des polymorphischen Contrapunktes erfordert, und welche die raffinirtesten Combinationen von ebenso viel Interesse für Auge als Ohr ausführen ließ; dort hatte die freie Fuge sich solcher Bande entfesselt, und rang sich mächtig zum Ausdrucke eines bestimmten Gefühlsinhalts in großer und architektonisch schöner Form empor. Der Musiker befand sich in der Lage und Nothwendigkeit, diese diversen Elemente zu sichten und zu einem neuen Organismus zu bilden, in welchem er durch das Orchester zum Zuhörer sprechen sollte. Dieser Organismus ist kein anderer als die Symphonik (der polyphone Styl des Symphonisten). In ihm sind die entgegengesetzten Pole des musikalischen Formalismus vereinigt, in ihm ist höchste Ausdrucksfülle der Melodie verbunden mit selbstständiger Articula-

tion aller ihr bei- oder untergeordneten Stimmen. Es ist wahr: der Gefühlsausdruck verlangte die Beschränkung des nachahmenden Contrapunktes, ja das Absehen von einer großen Anzahl der überkommenen Canons; aber was am Dessin von dieser Seite abging, ward durch das Colorit (Instrumentalfärbung) reichlich ersetzt. Ferner konnte das Vorherrschen einer einzelnen Melodie (die Bedingung des recitativischen und weiterhin monodisch-ariösen Styles) hier nicht Platz greifen, wo jedem einzelnen Gliede im Gesammtorganismus sein verhältnißmäßiger Antheil an melodischer Production angewiesen werden mußte; dafür aber ward es möglich, daß diese Melodie vielseitigst dargestellt und in alle Phasen gerückt werden konnte, in deren Anschauung sich das Gemüth nach seinem innersten Bedürfniß und Vermögen mit dem sehnsuchtsvollen Blicke des Gefühles zu versenken wünschte. In diesem Style gelangte das Gesammtmaterial der Musik endlich zu seiner eigensten Verwendung, zu seiner völligen Befreiung. Mit diesem Style, der sich jeder wahren künstlerischen Subjectivität willig in seiner ganzen Fülle darbot und anschmiegte, traten Mozart und Beethoven an die Bewältigung der verschiedensten objectiven Aufgaben heran. In diesem Style wurden »Don Juan« und »Fidelio«, die Symphonieen und Quatuors jener Meister hergestellt, und wenn Beide eine Verschiedenheit aufweisen, so ist sie nicht sowohl im Style selbst

als in der Individualität und Besonderung des Genius, der sich an der Form kund thut, begründet. Dieser Styl nun ist nicht der monodische, harmonische, sondern symphonistische, polyphone. Diesem Style gegenüber ist Wagner's Theorie vom vertical-accordlichen Aufbau der Harmonie über dem Grundbasse und der darüber liegenden monodischen Melodie geradewegs zu verwerfen. Er selbst erreicht jene bewundernswerthe Höhe musikalischer Beredtsamkeit, auf die man ihm mit Entzücken folgt, nur in den Momenten, wo er seiner Theorie in unwillkürlichem, aber glücklichem Selbstvergessen untreu wird. Er nehme einmal seinen »Lohengrin« zur Hand und betrachte sich darin jene Stellen, wo er vom Absolutismus der homophonen, harmonistischen Melodie absah, und seine Einzelstimmen, insbesondere den Grundbaß in freier, selbstständiger Führung sich ergehen ließ: den Schluß des Vorspieles, das Hauptmotiv im Gebet des Königs (erster Act), — den Männerchor in der dritten Scene, und die Stelle vom Eintritt der Orgel an bis zu dem der Thurmtrompeten in der letzten Scene des zweiten Actes, und selbst die Scene am Fenster im dritten Acte (die ihren Hauptreiz in den kühnen Schritten der Bässe und der ingeniösen Handhabung frei durchgehender modulatorischer Stimmen hat). In diesen Stellen sprang die eigentliche musikalische Ader Wagner's, und ihr warmes Blut ergoß sich reichlich und belebend in die Einzelstimmen einer

symphonischen Textur. Es sind schöne Momente, wo er sich seiner seemännischen Ansichten von Harmonie entweder noch nicht bewußt geworden oder nicht mehr erinnerlich war. Preiswürdige Inconsequenz, welche ihren Urheber zu den Sternen trägt!

Dreizehnter Brief.

Ich habe Ihnen heute über ein weiteres Stylmoment, die Form, zu sprechen. Keine Branche der historischen Theorie könnte reicher sein als diese, und keine ist ärmer. Nehmen Sie einzig und allein den Reichthum und die Varietät der nationalen und Gesellschaftstänze zum Gegenstande, und Sie können die interessanteste Monographie der Tanzformen schreiben. Schade, daß die Litteratur der Formengeschichte sich auf so viel wie Nichts reducirt! Indessen haben wir keine Zeit, uns in Seufzern zu ergehen, mein Freund! Wollten wir damit einmal einen Anfang machen, wir könnten unser Lebenlang fortseufzen.

Zwei Hauptmomente sind bei aller Form ins Auge zu fassen. Diese ist nämlich eine stets gegenwärtige oder überlieferte. Man kann erstere

auch schlechtweg eine subjective, letztere dann eine objective nennen. Jene, die subjective, fällt ihrem Begriffe nach außer die Lehre; über sie bestimmt eigentlich nur der Künstler von sich, d. h. von der Idee aus. Man kann sie mit Recht als der Musik in erster Linie zukommend betrachten, da diese als subjective romantische Kunst auf den individuellen Ausdruck hingewiesen ist. Was nun die andere, die objective, anlangt, so ist sie wesentlich unter drei verschiedenen Gesichtspunkten zu fassen. Erstlich kann sie eine invariable sein; dieser Art sind sämmtliche Tanzformen, sowie sämmtliche typische Formen der Kirchenmusik. Dann giebt es eine variable, aber gleichfalls conventionelle; hierzu gehören alle Formen, welche sich periodisch fortentwickelt haben, und nach jeweiligem Abschluß einer kunsthistorischen Periode längere Zeit in einer bestimmten Norm durch stillschweigende Uebereinkunft der Künstler festgehalten worden sind, wie z. B. die Sonaten-, die Rondoform. Endlich hat man jene, eigentlich subjectiv-objectiv zu nennende Form, welche an einer historischen Person haftbar ist, wie z. B. das Haydn'sche Finale, das Mendelssohn'sche Scherzo.

Im Ganzen und Großen nun bringt jede Zeit und jedes Individuum einen eigenen Gefühls- und Ideenkreis mit sich, und es handelt sich stets darum, daß für selben die entsprechende Form sich finde. Das setzt alsdann voraus, daß gewisse Urformen vor-

handen seien, welche stets und zu allen Zeiten dem musikalischen Sprachvermögen in höherer oder geringerer Vollkommenheit zu eigen waren, wie dergleichen in der gewöhnlichen Verstandessprache vorhanden sind. Dieser Art ist der musikalische Satz- und Periodenbau, weiterhin die Structur der Melodie und die Art ihrer mehrseitigen Darstellung. Aristoteles setzt seiner Definition der *διανοια* bei: *οἱ μεν γαρ ἀρχαιοι πολιτικως ἐποιουν λεγοντας, οἱ δε νυν ῥητορικως.* In dieser Bemerkung ist die Geschichte aller Entwickelung der Form zusammengefaßt. So weit sich die musikalische Sprache im kunstlosen Volksliede und Tanze stets einer einfachen, kurzgeschnittenen rhythmischen Structur unterworfen zeigt, findet man in ihr eine Naivetät, die um so mehr erquickt, als sie nicht nur subjective Naturwahrheit, sondern auch in Ansehung des Objects das Richtige zu treffen pflegt. Dieses Object ist gewöhnlich eine einzige oder mindestens unter mehren vorzugsweise Eine Grundstimmung einfachster Art, welche dann auch in wenigen markigen Zügen am besten sich ausprägt. Der Vogel singt »wie ihm der Schnabel gewachsen ist«, und der Sänger aus dem Volke macht es ebenso: er singt »wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet«. Anders ist es, wo die Musik sich zur Schilderung eines Kreises subjectiver Empfindungen und Leidenschaften herbeilassen soll, und wo es sich dann dem Künstler darum han-

deln muß, einen solchen Gehalt an eine gebildete Versammlung gefühlsüberzeugend darzulegen. Hier leidet und weicht die Naivetät offenbar von beiden Seiten — des Künstlers und des Publicums. — An die Stelle der Ursprünglichkeit tritt die Vermittlung, und diese bedarf der Rhetorik. So erweist sich die Entwickelung der musikalischen Formen wesentlich als eine rhetorische. Wenn die Melodie als das Lebensmoment der Musik und daher auch als hauptsächliches Substrat der Form anzusehen ist, so muß man ihre Behandlung hier vor Allem ins Auge fassen. Diese erweist sich in der Geschichte (wie Sie schon aus meinem letzten Briefe werden abgenommen haben) als in zwei divergenten Richtungen ausgebildet, einer analytischen und synthetischen. Es ist Ihnen leicht, die Analogieen hierzu aus der sprachlichen Rhetorik aufzufinden. Das analytische Verfahren ist den Contrapunktisten vorab geläufig und hat sich nachher in die Formen der Symphonisten der vorbeethovenschen Periode ergossen; es ist auch wesentlich Mendelssohn-Bartholdy eigen, welcher gern die fertige Melodie vorausschickt, und ihren Gehalt nachher exponirt. Beethoven liebte das synthetische Verfahren und in der Periode seiner formalen Emancipation, welches die seiner eigentlichen individualen Entwickelung und Darlegung ist, finden Sie den synthetischen Aufbau der Melodie aus ihren einzelnen Hauptmomenten (Mo-

tiven) gewöhnlich. Es muß dahingestellt werden, bis zu welchem Grade das eine und andere Verfahren ausschließlich berechtigt sein möchte. Ich für mein Theil kann eine solche ausschließliche Berechtigung nicht zugeben, weil dadurch der Unfreiheit und Manier Thür und Thor geöffnet werden. Abgesehen davon, daß Individualität und Stoff wesentlich die Anwendung beider Verfahren bedingen können, ist auch noch der dritte Weg möglich: die theilweise Vereinigung beider, in welcher Hinsicht Mendelssohn, wie er denn überhaupt ein ausgezeichneter Formalist war, bei mehren Gelegenheiten einen richtigen Takt bewiesen hat. Was Wagner anlangt, so hat er sich im »Lohengrin« gleichfalls der Mischung beider Formen bedient. Indessen hat er sich hier des synthetischen Verfahrens in einer bisher nicht dagewesenen, so neuen als ingeniösen Art beflissen, um das ganze Drama in seinen Einzelheiten, was Motivirung sowohl der Handlung als der Stimmung betrifft, zusammenzuhalten. So weit sich's um Motivirung der ersteren Art handelt, hat Liszt in seiner Arbeit über den »Lohengrin« allen Nachweis gegeben, der von seinem bekannten feinen Formensinne zu erwarten war. Was die Motive der Stimmung betrifft, so scheint ihm entweder ihre Verschiedenheit von den ersteren entgangen zu sein, oder, was wahrscheinlicher ist, er verzichtete der benöthigten Ausführlichkeit wegen darauf, sie besonders zu betrachten. Indessen

sind sie, wie z. B. Seite 60 (des Klavierauszuges) das Motiv in D, welches der Männerchor S. 120 wieder aufnimmt, oder die Motive S. 88, womit Elsa S. 128 wieder auftritt u. s. w., wesentlich, und entspringen, wie die ersteren, aus den Consequenzen der Wagner'schen Theorie von der Motivirung, wie sie in Oper und Drama dargelegt ist, einer Theorie übrigens, deren Anwendung sehr aus dem Stoffe bedingt sein muß, wenn sie nicht Monotonie und Gespreiztheit erzeugen soll. Daß durch solche Motivirung die Unmittelbarkeit der Handlungsmomente und ihrer Wirkung beeinträchtigt werden kann, muß selbst Wagner klar werden, wenn er bedenkt, daß die Häufung symphonistischer Vorbereitungen den Eindruck schwächt, und solche Vermittelung der Handlung an den Zuhörer oft nicht mehr dem Drama, sondern dem Epos entspricht. Indessen ist Wagner's Theorem von der Motivirung und von der Verstärkung der Motive zu aufmerksamster Prüfung zu empfehlen, und ich zweifle nicht, daß diejenigen, welche sein Theorem vom Stoffe billigen, auch jenen Ansichten nachzuleben haben, wozu ich jedoch, wie ich später begründen werde, nicht gehöre. —

Wenn nun gefragt wird, in wiefern Wagner sich vorhandener Formen der bisherigen dramatischen Musik bediene, so bemerke man, daß seine diesseitige Emancipation vollständig ist. Zweierlei Musik ist im Drama immer zu unter-

scheiden: diejenige, welche der Handlung selbst zur Seite geht, und diejenige, welche ihr voraufgeht oder nachfolgt. In der ersteren muß man die gegenwärtige Handlung, welche specifisch-dramatische Musik bedingt, von der vergangenen, welche eine der erzählenden Poesie entsprechende Form verlangt, unterscheiden. Was nun die andere anlangt, welche der gegenwärtigen Handlung voraufgeht, so kann sie im Gegensatz zu dieser, als äußerer, selbst schon eine innere Handlung beschlagen, sie kann sich aber auch bloß mit Stimmung zu befassen haben, sowie hinwieder die der Handlung folgende vorzugsweise den Niederschlag dieser letzteren in der Situation behandelt. Wenn ich hier von Musik spreche, so meine ich selbstverständlich die Sprache mit. Darnach müßte sich nun auch die Formenlehre in Ansehung dramatischer Musik richten. Es ist aber eine solche bis jetzt nicht vorhanden. Vielmehr beschäftigt sich die Theorie mit dem recitativischen Styl und denjenigen lyrischen Formen, welche das Herkommen für alle Arten der großen Vocal- und Instrumentalcomposition nach und nach aufgestellt hatte, mit bloßer Berücksichtigung der Unterscheidungsmomente, welche sich aus den Gegensätzen des Solo und größerer oder kleinerer Ensembles ergeben. Das kommt daher, weil in einem Musikdrama von stabilen, absolut-musikalischen Formen eigentlich nicht die

Rede sein kann. Daß solche gleichwohl vorhanden sind, daß eine Oper gewöhnlich nach den Anforderungen, welche der Musiker im Namen derselben macht, zugeschnitten wird, ist eben in der Willkürlichkeit des specifischen Musikers und in der geringen Meinung von der Gattung selbst begründet. Es ist bleibendes Verdienst Wagner's, diesen Uebelstand erkannt und beseitigt zu haben. So begegnet man im »Lohengrin« natürlich weder dem Recitativo secco oder parlante, weder Cavaten oder Cavatinen, noch Cabaletten mit Knallcadenzen, keinem jener Ungeheuer von neapolitanischen Bravourarien, keiner jener Strophenromanzen der französischen Schule, keinen Andante finale im neuitaliänischen Style, und keinen Nachahmungen des Mozart'schen Finale. Ein Opernmacher, dem man diese Schablonen aus der Werkstätte seines Schaffens entwendete, würde rath- und thatlos vor einem Stoffe wie der Wagner'sche stehen. Schon die strenge Ausscheidung alles der Handlung nicht Wesentlichen mußte Wagnern jede Versuchung zu willkürlichen Formationen benehmen. Im »Holländer« hat man noch accidentale Scenen, wie den lyrischen Matrosen, die Spinnstube, den Auftritt zwischen den beiden Schiffen im letzten Acte; im »Tannhäuser« giebt's eine Landschaft (diese übrigens nicht weniger berechtigt und wohlangebracht, als diejenige im Beginne von Schiller's »Tell«) und einen »Abendstern«. Im »Lohengrin« findet sich nichts dergleichen; Alles ist unmit-

telbar und nothwendig an und aus dem Stoffe entstanden. Dieser Umstand ist bei der Formation im Ganzen, wie hinsichtlich der Musik, von größtem Gewicht gewesen. Wenn die alten Operncomponisten eine Anzahl einzelner Bildchen neben einander stellten, welche mit mehr oder weniger Geschick ausgeführt, in mehr oder minder glücklicher Wahl und Folge nach und nach den Stoff erschöpfen sollten, so entrollt Wagner ein einziges großes Gemälde, gewaltig in seinem Gesammteindrucke, nicht minder interessant in seinem Detail. In solchem Gemälde ist Nichts selbstständig, alles Einzelne geht im Ganzen auf, empfängt Berechtigung, Maß und Form vom Ganzen. Es wäre denn hier auch nur von der Form im Ganzen und Großen zu reden. Diese ist aber nicht absolut, und ihre Betrachtung ergiebt daher auch keine Folgerungen für einen anderen als den vorliegenden Stoff.

Das Drama ist nicht in Nummern, sondern, wie es in der Natur der Sache liegt, in Scenen getheilt, und auch diese sind da, wo die Personen die Bühne nicht verlassen, eng mit einander verbunden. Indessen müssen in jedem noch so subjectiven Kunstwerke formale Elemente vorhanden sein, welche sich einer a-priorischen Betrachtung nicht entziehen. Dieser Art ist die Structur solcher Einzelheiten in Wagner's Ganzem, die, ob auch ihre objectiven Causalitätsverhältnisse nicht außer Anschlag gebracht werden dürfen,

doch gewissen Normen unterworfen sind, welche zu alteriren unter keinem Vorwande zulässig und heilsam ist. Von dieser Art ist die Gestaltung des Recitativs, der melodischen Phrase (des Periodenbaues im Allgemeinen) der Situationsstücke und derjenigen rein lyrischen (vocalen und instrumentalen) Sätze, welche eines specifisch-dramatischen Inhaltes entbehren.

Vierzehnter Brief.

Sehen wir vor Allem das Recitativ an. Dasselbe stellt sich durchaus als tonisch und rhythmisch gehobene Declamation dar. Man bilde sich nicht ein, daß Wagner sich auf den lächerlichen Schematismus der Theorie, welche ein einfaches, ein accompagnirtes, ein tactmäßiges, ein obligates und endlich gar ein dramatisches und oratorisches Recitativ ausscheidet, irgend eingelassen habe. Die historische Theorie, welche beschäftigt ist, gedankenlos und ohne jedes höhere, natürliche oder logische Princip bloß zerstreute willkürliche Thatsachen

und Erscheinungen zu registriren und zu classificiren, jene Sammlung von Petrefacten hier und dort zerstreuter, erstorbener Organismen hat für Wagner, Dank seiner neunzehntjahrhundertlichen Art selbstständig zu denken und zu fühlen, nichts Imponirendes. Er überlegt sich die Sache und construirt ihren Begriff und ihre Rechte so gut er kann, aus ihrer eigensten erkannten Natur. Ich gestehe, daß, nachdem ich sehr viel gute Recitative anderer Meister kenne, mir die Wagner'schen am liebsten sind. Sie sind diejenigen, welche mit den am meisten formalkünstlerischen Mitteln wirken, während anderwärts, wie selbst in dem prächtigen Recitativ der „Donna Anna“ noch viel mehr der Ausführung überlassen bleibt. Man mag dies als eine Beschränkung ansehen. Ich theile diese Ansicht nicht, sondern behaupte, was ganz in der Natur der Sache liegt, daß die formale Vollendung des Kunstwerks erschöpfend sein müsse, damit die Idee des Künstlers nicht dem Spiele negativer Willkürlichkeiten preisgegeben sei. Der Ausführende bewährt sich seinerseits als großer Künstler, in welchem das Material sich völlig befreit hat, vorzugsweise dann, wenn er sich der Idee genauest im Sinne des Dichters zu bemächtigen weiß, und seine Individualität in die Person, die er darstellt, aufgehen zu lassen im Stande ist. Ich weiß wohl, wie sehr ich hierin gegen die Ansicht der heutigen Naturwahrheitsästhetiker anstoße, welche, beiläufig gesagt, in Beur-

theilung jener Poesie und jenes Dramas, worin die Nachahmung nicht des präsenten, sondern des idealen Lebens erstrebt wird, keine Stimme haben dürfen; ich stelle mich gänzlich auf die Seite Schiller's und Goethe's. Wäre jeder Darsteller so sehr Formalist als der Dichter, so möchte man sich ihm anvertrauen können; aber dann ist er auch im Stande, sich zum Dichter zu erheben, in ihm aufzugehen. Ist er aber jenes nicht, so darf er auf selbstständige Verwirklichung der dichterischen Absicht keinen Anspruch erheben, sondern muß sich demselben fügen. Indeß exempla docent. Greifen wir aus der Masse bewundernswerthen Details, woran der recitativische Theil des »Lohengrin« überreich ist, eines heraus. In der fünften Scene des zweiten Aufzuges wird Lohengrin von Telramund gedrängt, über Name und Abkunft Rechenschaft zu geben. Er antwortet ihm: »Nicht dir, der so vergaß der Ehren, hab' Noth ich Rede hier zu stehn; des Bösen Zweifel darf ich wehren, vor ihm wird Reine nie vergehn.« Darauf Friedrich: »Darf ich ihm nicht als würdig gelten, dich ruf' ich, König, hochgeehrt! wird er auch dich unadlig schelten, daß er die Frage dir verwehrt?« Lohengrin antwortet: »Ja selbst dem König darf ich wehren, und aller Fürsten höchstem Rath! Nicht darf sie Zweifels Last beschweren, sie sahen meine gute That!« . . . Eine glänzende Geigenfigur über einem heroischen Rhythmus schwingt sich hier zwei Takte weit (Harmonie:

rein $\overset{3}{c}$) in die Höhe, sie bricht plötzlich ab und Lohengrin fährt folgendermaßen fort:



Der verständige Darsteller findet hier Alles formal vorgearbeitet, um eine tiefe Wirkung zu erzielen. Die Regung des gerechten Stolzes, welchen »Lohengrin« hegt, weicht plötzlich einer anderen Stimmung, er kehrt in sich. Der Wechsel der Harmonie bezeichnet den geheimen Kummer, den der Liebende empfindet, er spricht ihren Namen nicht aus, seine bebende Stimme weilt auf jenem Tone, womit er der »Einen« zu gedenken beginnt, das langgehaltene F (»der«) verlangt vom Darsteller die Vibration aller Saiten zärtlicher und kummervoller Empfindungen, und die Spiration, welche es von dem folgenden accentuirten »muß« trennt, hat schneidend in das Herz der Zuhöher zu dringen. Was weiter folgt, ist von derselben unnachahmlichen Schönheit. Hier ist nirgends etwas dem Zufalle, der Willkür überlassen; Etwas mehr, etwas weniger, etwas Anderes, als der Dichter

gewollt hat, — und die Wirkung ist verloren. Im Weiteren wird man finden, daß das sämmtliche poetische Material in das Recitativ ergossen ist; von diesem Gesichtspunkte sind die musikalischen Perioden in Hinsicht des Melisma, des Rhythmus und selbstverständlich der Modulation ebenso geschnitten wie die sprachlichen, und der Inhalt ist, wo nöthig, durch die Motivirung auf symphonischem, wie die Individualisirung auf instrumentalem Wege vermittelt. Hier nähert sich das Recitativ schon der Melodie.

Diderot sagte einmal: »Il n'y a pas un bel air dont on ne puisse faire un beau récitatif; et il n'y a pas un beau récitatif dont un habile homme ne sût tirer un bel air. Pourtant je ne voudrais pas répondre qu'un compositeur, capable de bien écrire le récitatif, fût toujours sûr de trouver d'heureux chants; mais je serais bien étonné, si celui qui trouve des chants mélodieux, n'écrivait pas admirablement le récitatif.« Es steckt vorn in dieser Dilettantenphrase einiger Irrthum, hinten einige Wahrheit; besser trifft Hegel das Richtige, wenn er sagt: »Die (weitere) Aufgabe des Melodischen ist dahin festzustellen, daß die Melodie, was zunächst außerhalb ihrer sich bewegen zu müssen scheint, auch zu ihrem Eigenthum werden läßt, und durch diese Erfüllung, insofern sie nun ebenso declamatorisch als melodisch ist, erst zu einem wahrhaft concreten Ausdruck gelangt. Auf der anderen Seite steht nun auch das

Declamatorische nicht mehr für sich vereinzelt da, sondern ergänzt durch das Hineingenommensein in den musikalischen Ausdruck ebensosehr seine eigene Einseitigkeit. Dies macht die Nothwendigkeit für jene concrete Einheit.« Man wird hier gleich bemerken, daß Hegel schon über die reale Gestaltung der Declamation hinausweist und auf die Gegenwart ihres Inhalts in der Melodie deutet. Die Aengstlichkeit, womit er diese Materie behandelt, hat ihn an der Möglichkeit dessen, was er verlangt, innerhalb der Gränzen des Schönen zweifeln lassen, und das beweist eben nur, daß seine Kenntniß des Kunstmateriales beschränkt war.

Zweierlei kommt also hier in Betracht: die Form und die Charakteristik. Die Formfrage beschlägt die Einigung des sprachlichen Ausdruckes mit dem musikalischen überhaupt, soweit die diesseitigen Verhältnisse, beziehungsweise Schwierigkeiten bei Gestaltung der Melodie ihren Höhepunkt erreichen. Wagner ist in seinen letzten Speculationen auf die unselige Idee verfallen, eine archaistische Art der Diction (die Alliterationspoesie) wieder aufzuwecken und macht nicht übel Miene, eine Grammatik (natürlich auch ein Lexikon) zu schreiben, worin man den musikalischen Ausdruck nach dem so gestaltet sprachlichen fertig vorfinden könnte. Man würde dadurch bald in Stand gesetzt sein, zu singen wie zu sprechen, d. h. jedes Wort erhielte nachgerade seine typische musikalische

Betonung, und schließlich würde man eines Morgens den preußischen Staatsanzeiger ohne Schwierigkeiten abzusingen in der höchst angenehmen Verfassung sein. Schade, daß Wagner sein Material nicht von Haus aus mit dem der Gebrüder Grimm vereinigt hat. Es ist bei Betrachtung der Wagner'schen Speculation in Ansehung des »Kunstwerks der Zukunft« der Ort, jene Verirrungen zu beleuchten. Für jetzt sei nur bemerkt, daß vom rein technischen Gesichtspunkte aus noch immer jene Diderot'sche Ansicht als die beste angesehen werden darf, welche sich in Folgendem ausprägt: »Quel est le modèle du chant, l'objet imité par le musicien? C'est l'accent de la voix, quand le modèle est vivant; le bruit, le son naturel, quand le modèle est inanimé. Il faut considérer la suite des intonations, la voix parlante comme un ligne droite. Et le chant comme un ligne courbe qui s'entrelace autour d'elle. Plus il y a de points où la ligne courbe touche la ligne droite, où les accords de l'artiste se confondent avec les accens de l'être sensible et passionné, plus le chant est beau, vrai, pathétique.« (Ich ziehe vor das Original zu citiren, da Goethe's Uebersetzung etwas oberflächlich ist). Man ersieht alsbald, daß die dramatische Melodie, sowie die lyrische, im Drama an andere Gesetze gebunden sind, als die rhythmische, instrumentale, absolute, und daß

mithin auch die architektonische Symmetrie, welche Erforderniß der letzteren ist, dort nur relative Berechtigung hat. Man thut daher Unrecht, Opposition gegen jene Ignoranten zu machen, welche einem Dichter von Musikdramen nur immer solche rhythmische Melodieen abverlangen; dergleichen Leute mit ihren ungesalzenen Ansprüchen sind schlechterdings unbeachtet zu lassen. Sofern der Rhythmus eine gewisse Modulation erheischt, um die musikalische Phrase für das Ohr abzurunden, ist auch von seinen diesseitigen Anforderungen abzusehen. Es möchte demnach scheinen, daß die richtige Structur der Vocalmelodie auf die einseitige Wortdeclamation hingewiesen sei. Dem ist aber nicht so. Abgesehen davon, ob der Dichter es mit seiner eigenen Wortpoesie zu thun habe, bei deren Verabfassung er dem musikalischen Ausdruck vorsieht, oder mit einer fremden, bei der er allerdings immer einen schweren Stand haben wird, so wird sich aus dem kurzen Satze, welcher in eine melodische Phrase zu construiren ist, immer ersehen lassen, ob und wo die Stimmung derselben gipfelt. Die Arsis und Thesis (beziehungsweise die Verhältnisse von Auf- und Abbau, welche hier das Wesen der Architektur bedingen) ergeben sich hieraus von selbst. Es ist demnächst ersichtlich, daß die heillose Gewohnheit der Cabalettenschreiber, jegliche Melodie mit einem point d'orgue, der die musikalische Phrase vom Texte abgesehen

culminirt, zu schließen, eine Scheußlichkeit sei, welche im Musikdrama keinen Platz haben darf. Was die Mißstände anlangt, welche aus der Kreuzung des Verses mit dem musikalischen Rhythmus, sofern sich die musikalische Declamation mit ihrem Rhythmus nach dem Abschlusse des Sinnes, nicht aber des Verses zu richten hat, entspringen, und unter welchen jedenfalls immer zuerst die einseitig verabfaßte Poesie zu leiden hat, so sind sie zur Zeit auch in der außerdramatischen Vocalcomposition schwer zu vermeiden; aber es ist ein großer Irrthum Wagner's, anzunehmen, daß die Alliterationspoesie (der Stabreim) allein eine Medicin gegen dieses Uebel liefere. Er heilt es, bringt aber neue Uebelstände mit sich, die nicht minder peinlich sind. Oder glaubt Wagner im Ernste, daß die Kette seines Stabreims deswegen, weil sie wieder frisch geschmiedet ist, weniger drücken werde, als die alte, hie und da etwas schadhafte des Endreims? Und dann vollends die Modulationstheorie, die er an sein Theorem vom Stabreim geknüpft hat! Doch wir werden ja später sehen, was daran ist. Betrachten wir einstweilen weiterhin, was es mit der Charakteristik der Melodie für eine Bewandtniß habe.

Funfzehnter Brief.

Die Charakteristik an sich hat den Aesthetikern schon viel zu schaffen gemacht. Die Corruption in den diesseitigen Ansichten rührt von zwei Seiten her; die eine ist auf einer mangelhaften Idee des Schönen begründet, welcher gemäß das Schöne zugleich das schlechthin Angenehme sein soll; die andere fußt auf dem Mangel an Einsicht in das Wesen der verschiedenen Künste, und muthet daher der einen Kunst Dinge zu, welche höchstens von der andern verlangt werden dürfen. Die erstere Ursache lassen wir als längst unter die Kritik gefallen ganz außer Betracht. So Etwas von der anderen nun hat Hegeln zu einer Aeußerung verleitet, die hier etwas näher ins Auge zu fassen ist. Er sagt nämlich: »Werden die besonderen charakterisirenden Züge für sich festgehalten und stark prononcirt, so lösen sie sich leicht von einander ab, und werden nun gleichsam ruhend und selbstständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug sein muß, die Isolirung sogleich in schädlicher Weise den Fluß und die Einheit stört. Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten hin darin, daß zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber

das Melodische als die tragende einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der Raphael'schen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält.« Der Vergleich verräth hier am ersten die falsche Ansicht Hegel's. Gewiß ist bei allen Künsten, welche das Ideal in der Ruhe darzustellen haben, die Milderung des Charakteristischen in jenem Sinne anzustreben. Die Malerei hat hierin vor der Plastik wenig oder gar nichts voraus. Hier besteht Alles zu Recht, was Lessing im Laokoon geistreich erörtert hat. Aber die Musik formt nicht im Raume, sondern in der Zeit, was ihren ganzen Gegensatz gegen die bildenden Künste macht. Ihr Material ist nicht ein in der Masse gefestigtes, bleibendes, sondern ein unkörperliches flüssiges. Ihm entspricht auch das musikalisch organisirte Ohr. Mit Recht nennt schon Theophrast den Gehörsinn παθητικωτατην, da er mehr leidenschaftliche Erregung fordert und erträgt als jeder andere. Von daher hat die Musik ihr eigentliches Element, das der Contraste, und zwar selbst der größten Contraste in unmittelbarem Nebeneinander, und da das Charakteristische in der Musik auf einem anderen Princip als dem des Contrastes nicht ruht, so ist selbstverständlich, daß sie alle jene Schärfe des Ausdrucks ertrage, die bei den bildenden Künsten nicht Platz greifen kann. Man nehme den schreiendsten Klang (denken Sie an den cri animal de la passion des Franzosen)! oder den dissonirendsten

Accord, oder irgend welches grelle Mittel, wodurch die Charakteristik in gewissen Fällen zu wirken hat: die nächstfolgenden Takte können den Contrast vermitteln und die Harmonie wiederbringen, die dort scheinbar verloren ging. Der Maler, ob ein Raphael oder nicht, hat das freilich nicht in seiner Gewalt. Er gebe dem Antlitz seiner schönsten Frauengestalt den Ausdruck eines plötzlichen (nicht nach den Anforderungen der Plastik gemilderten) Schmerzes: da ihm die Beziehung des Nacheinander nicht gestattet ist, so wird er in der des Nebeneinander vergeblich nach einem mildernden Contraste suchen. Findet er aber einen solchen, so bewirkt derselbe das Gegentheil von dem, was er in der Musik bewirken würde: er wird jenen Schmerz durch die gleichzeitige Anwesenheit des Gegensatzes erhöhen, und die Empfindung des Zuschauers in peinlicher Zerrissenheit erhalten, während sie in der Musik versöhnt wird. — Gänzlich jedoch geht Hegel in die Theorie vom Schönen als bloß Angenehmen auf, wenn er sich also vernehmen läßt: »In der Musik überhaupt ist der Gesang diese Freude und Lust sich zu vernehmen, wie die Lerche in den freien Lüften singt; Hinausschreien des Schmerzes und der Fröhlichkeit macht noch keine Musik, sondern selbst im Leiden muß der süße Ton der Klage die Schmerzen durchziehen und klären, so daß es einem schon der Mühe werth scheint, so zu leiden, um solche Klage zu vernehmen.« Es ist das eine jener In-

consequenzen, wozu ihn die öffentliche Praxis seiner Zeit, welche hauptsächlich von Rossini und den deutschen Restaurationscomponisten ausging, und wodurch die Musik zu einer herz- und geistlosen Coquette, wenn nicht etwas Schlimmerem erniedrigt wurde, vermocht haben mag, da er sich die Musik in Praxi so denken zu müssen glaubte, wie er sie eben stets hörte. Von solchem Gesichtspunkte läßt sich auch die Vorliebe für italiänisches Gesangsvirtuosenthum erklären, welches er mit tiefer deutscher Gutmüthigkeit als von poetischer Wesenheit ausgehend zu betrachten sich beigehen ließ. Ohne allen Vergleich richtiger und treffender äußert sich über diese Verhältnisse Goethe, und was er in solchem Bezug vor bald 50 Jahren sagte, können sich unsere Zeitgenossen gleichfalls zu Gemüthe führen. »Alle neuere Musik« (er redet, wie man gleich bemerkt, vorzugsweise von der Oper) »wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiäner zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt, und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehre menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird. Seit einer sorgfältigen Ausbildung der

Musik in mehren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiäner wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solcher ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser an gehaltenen oder schnell aufeinanderfolgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben, und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurfe nicht entgehen, seinem Texte, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben. Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonieen, unterbrochene Melodieen, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohres, insofern es für sich allein genießen will, ohne an seinem Genusse, Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen.« Was ist nun

aber das Ohr, welches »ohne Theilnahme von Kopf und Herz« genießen will? Thut und verlangt es etwas anderes als jene Wahrnehmungsvermögen, welche auch bloß vorwiegend sinnlichen Zweck haben, z. B. der Gaumen? Es kann sich hernach wenig mehr darum handeln, ob dieser Gaumen, jenes Ohr etwas mehr oder minder verfeinert sind. Die höhere Thierheit ist noch immer nicht das Menschliche. Wagner mag sich daher immerhin über die bestialischen Antipathien trösten, die ihm seine Art der Charakteristik namentlich in modulatorischer Hinsicht zugezogen. Was aber die Ausstellungen derjenigen specifischen Musiker anlangt, für welche der höchste Zweck des Kunstwerks in der harmonistischen Ausbildung des Accordlichen nach den Beschränkungen gewisser vermoderter Regeln, d. h. in Nichts besteht, so sind sie einer ernsten Beachtung nicht werth. Ueberdem ist der harmonische Theil der Wagner'schen Materiatur so reich an interessanten, charakteristischen und schönen Einzelheiten, daß ich die Aufführung derselben gar nicht beginnen mag, weil ich damit Seiten füllen müßte.

Wenn in Hinsicht der äußeren Darstellung die Melodie sich derselben Mittel zu bedienen hat, als das Recitativ, so muß hier zunächst die Betrachtung der inneren Charakteristik in den wesentlichsten Momenten des Melodischen beginnen. Vorab sei von den Motiven der Handlung (eigentlich Personifications- und Handlungsmotiven) und der

Stimmung die Rede, welche als Pfeiler das Ganze zu tragen haben. Als Motive der Handlung hat man das des Gral, das des Lohengrin, das des Königs, das der verbotenen Frage, das des Zweikampfes und das der Intrigue; alle übrigen, die man sonst anzuführen hätte, sind Motive der Stimmung; solcher Art sind z. B. auch die beiden Motive in der hinreißend schönen zweiten Scene des ersten Actes: das eine davon zeichnet die Hoffnungslosigkeit der Elsa, in Hinsicht ihres verzauberten Bruders und ihres Vermögens sich zu rechtfertigen, das andere das Vertrauen, welches sie aus der Erinnerung an den visionären Retter schöpft. Das letztere kehrt in dem Maße öfter zurück, als jene Erinnerung lebhafter bei ihr wird, und tritt endlich übermächtig auf in dem Momente, wo die Erinnerung zur unmittelbaren Ahnung der wirklichen Nähe Lohengrin's sich gesteigert hat. Andere Motive dieser Art findet man im dreizehnten Briefe angegeben. Es ist nun nicht zu leugnen, daß diese Motive in melodischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht sehr prägnant und kennzeichnend sind. Aber das Bestreben, sie in allen beziehungsvollen Momenten als Ahnung oder Erinnerung auftreten zu lassen, was durch die Wagner'sche Theorie von der Motivirung bedingt ist, hat die fast durchgehende Gegenwart eines oder mehrer dieser Motive überall da nothwendig gemacht, wo nicht entweder die größte Unmittelbarkeit der Handlung oder die gänzliche Ab-

wesenheit derselben Platz greift. Es haben also nur wenige Bestandtheile der Oper ohne Immanenz jener Motive hergestellt werden können. Das hatte einen Uebelstand eigenthümlicher Art zur Folge. Der Zusammenhang und die Symmetrie im Formbau erheischen stets die länger andauernde Verwendung eines und desselben Elementarrhythmus (worunter ich hier das gerade — Zweier-; und das ungerade — Dreier-Maß verstanden wissen will). Man ist bei einem heroischen Stoffe im Allgemeinen stets an jenen Elementarrhythmus gewiesen, welcher seiner Natur nach eine edlere Bewegung ermöglicht, und zwar vorzugsweise an jene Art desselben, welche größere Fülle und Mannigfaltigkeit des rhythmischen Melisma zuläßt: c 4/4. In Folge dieser Verhältnisse hat Wagner alle seine Handlungs- und Stimmungsmotive in dieser Taktart verabfaßt und daher auch nur an zwei einzelnen Stellen seiner Oper von selbiger absehen können, im Gebete vor dem Zweikampf (3/4) und dem Brautchor (2/4). Ich habe übrigens bereits im achten Briefe darauf aufmerksam gemacht, daß die Scansion des in letzterem angewandten Dactyl sich mit jener desselben Fußes im ersten Aufzuge gleicht, und muß hier hinzufügen, daß das Maß der ♩ im ersteren auch so ziemlich dem der 𝅗𝅥 im letzteren gleichkommt, so daß ein wesentlicher Unterschied der Bewegung nicht bemerkbar wird, und sich somit die Ausnahme auf den einzigen 3/4 beschränkt. Man muß zugeben, daß Wag-

ner im Bereiche des $^4/_4$ Rhythmus alle Nuancen der Theilung und Accentuation erschöpft hat, welche ihm nur immer geboten waren, sowie daß die Abwechselung der langsameren oder schnelleren Bewegung die Einseitigkeit minder fühlbar macht. Indeß hat nicht verhindert werden können, daß bei der $3^1/_2$stündigen Dauer der Oper hie und da eine Ahnung von Monotonie über den Zuhörer komme, und diese ist eben auch eine Folge der Motivirungstheorie Wagner's, deren Allanwendbarkeit wir schon im letzten Briefe in Frage stellen mußten.

Sechzehnter Brief.

Hiernächst ist die Formation jener monodischen Stücke zu betrachten, welche den einzelnen Personen nach Maßgabe ihres Charakters und jeweiligen Antheils an der Handlung in den Mund gelegt sind.

Der Heerrufer giebt sich meist recitativisch; den Grund hiervon werden Sie schon aus meinem dritten Briefe entnommen haben.

Der König erhebt sich nur drei Male zum ariosen Ausdrucke, zwei Male ganz: bei dem erwähnten Gebete im ersten und dem kurzen Satze nach dem Situationsstücke im zweiten Acte, das dritte Mal halb bei der Anrede an den Heerbann im letzten Act,

wo ein liedhafter Refrain angehängt ist, den der Chor wiederholt.

Wir kommen nun zu Friedrich Telramund. Sein Antheil an der Handlung ist überall unmittelbar, er tritt daher im ganzen ersten Acte stets recitativisch auf (natürlich die Situationsstücke ausgenommen), im Beginne des zweiten Aufzuges macht er indeß dem überwältigenden Gefühle der erlittenen Schmach und der Ahnung, daß er, von seinem Weibe verleitet, ein Unrecht gethan, was sich mit der Gewißheit, daß seine Ehre verloren ist, steigert, in einem Recitativ und Arie Luft. Es ist zu bemerken, daß das rhythmische Stimmungsmotiv  welches schon im ersten Aufzuge in sehr auffälliger Weise nach Friedrich's Ausrufe: »Viel lieber todt als feig!« eingeführt ist, diesem Stücke zu Grunde liegt. Die Arie fußt meist auf die Interpretation des reichfigurirten Orchesters; der Schnitt derselben ist indeß ziemlich symmetrisch. Eine Reprise von acht Versen hat Wagnern Anlaß gegeben, die Stimmung durch die Orchestration noch wesentlich zu steigern, und die prächtige Inversion bei den Worten: »o hätt' ich Tod erkoren, da ich so elend bin,« verleiht dem Stücke hohen Reiz. Daß die wilde Declamation in demselben einen Gesang nicht ertrage, muß klar sein. Die Charakteristik ist indeß sehr eindringlich und die Intonation für den Sänger nicht schwerer als in der berufenen Arie des Lysiart. Jenes rhythmische Motiv

kommt etwas geschwächt:  zum dritten Male vor, als sich Friedrich in der letzten Scene des zweiten Aufzuges seiner verlorenen Ehre wieder erinnert.

Ortrud tritt mit ihrer ersten größeren Monodie in der einzigen kurzen Scene auf, wo sie allein auf der Bühne ist. Es ist ein funfzig Takte langer Satz, von dem einfachsten Bau, aber sehr großer Wirkung. Das Orchester ist einfach gehalten, aber sehr markig accentuirt (wie im ganzen Part der Ortrud). — In derselben Weise ist das Stück in der vierten Scene desselben Actes geformt, welches mit den Worten, »wenn falsch Gericht« anhebt, es ist ungefähr sechszig Takte lang, aber gleichfalls von großer Wirkung. — Ihre folgende kürzere Monodie (in dreißig Takten) ist, wie es der Text mit sich brachte, weniger symmetrisch, doch interessant genug, um nicht unbeachtet zu bleiben. — Von ähnlicher Wirkung ist das letzte Auftreten der Ortrud mit ihrem liedhaft abgerundeten Fismoll- Satz. — Im Ganzen ist der Charakter der Ortrud viel plastischer und ruhiger gehalten als der des Telramund; natürlich: dieser schwankt stets zwischen den Trieben eines guten Naturells und den Einflüssen des Dämonischen, denen er sich nicht entwinden kann und an denen er untergeht. Jene dagegen repräsentirt das einseitige, in sich fertige, acquiescente Dämonische. Während Friedrich's innerer Zwiespalt meist durch eigenthümlich zerrissene Rhythmen, wie jener

oben angegebene für seine Stimmung so charakteristische, gezeichnet ist, tritt Ortrud nur da mit solchen auf, wo sie zu intriguiren hat. Ueberall jedoch, wo sie ganz nur ihr eigenstes Wesen zu plastischer Erscheinung fördert, ist ihr Rhythmus äußerst plan und die Figuration einfach. Die Dissonanzen treten bei Friedrich schroff, grell und widerlich auf; bei Ortrud finden sie sich von eindringlicher, unheimlicher Schönheit. — Wir gelangen nunmehr zu denjenigen Charakteren, deren Lyrik von jener Erhabenheit und Tiefinnigkeit ist, wie sie zum eigensten Wesen des Musikdramas nothwendig gehört. Hier erreicht die Form der Monodie die größte Vollkommenheit, die sie bei Wagner seiner letzten Ausbildung gemäß erlangen konnte. Nehmen wir zuerst die

Elsa, welche sich hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Lohengrin in wenig anderer Lage befindet als Telramund zu Ortrud (wo der Dualismus so ausgeprägt ist, als im Lohengrin, da wird das nie anders möglich sein), — so finden wir in ihr einen entzückenden Typus von Naivetät, Reinheit, Hingebung und Schwärmerei zugleich, über welchen sich ein elegischer Schleier zieht, unter dessen Verhüllung jene Eigenschaften so verschmelzen, daß sie nirgends ganz getrennt erscheinen. Die Schwäche des Vertrauens, die sich bei ihr kund giebt, erscheint nur als ein Ausfluß der Stärke ihrer Leidenschaft, und in diesem so ungewissen, und doch so schönen Scheine liegt ihr

Zauber einer unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit. Der recitativische Theil des Partes der Elsa ist sehr gering anzuschlagen gegen den lyrischen. Ihre Entree ist eine beneidenswerthe Erfindung des Doppeldichters. Zwar leidet der zweite Theil der folgenden Traumerzählung außerordentlich unter dem Uebelstande, daß das Object ins Orchester verlegt ist; indessen ist es der glücklichen Stimmungsmotivirung dieser Scene, wie wir sie im letzten Briefe berührten, zu verdanken, daß gleichwohl eine befriedigende Gesammtwirkung erzielt ist, die durch den hübsch figurirten Schluß nur gefestigt wird. Ergreifend ist die kurze Gebetscene unmittelbar vor dem Erscheinen des Lohengrin, äußerst charakteristisch durch den Schluß nach a dur (sie beginnt in as moll). — Bei Elsa mehr noch als bei allen übrigen Personen formen sich fast alle Reden von nur mäßigem Umfange liedförmig, wie man gleich in der folgenden Scene mit Lohengrin sieht. Diese kleinen Cantilenen namhaft zu machen, erscheint überflüssig; wir wollen uns nur an diejenigen halten, welche durch Umfang, Inhalt oder Veranlassung mehr hervorragen. Hierzu gehört weiterhin die prächtige Stelle, womit sie den Schluß des ersten Actes einleitet. Es ist zuzugeben, daß der Dichter hier dem Musiker etwas durch die Finger sehen mußte; wenn aber eine Inconsequenz hier stattfand, so ist sie jedenfalls durch eine herrliche Wirkung gerechtfertigt. Reizend ist auch ihr Gesang, womit die zweite Scene

im zweiten Aufzuge beginnt. Der Musiker hat hier den vorletzten Vers zu sehr in die Ferne modulirt, er hat zu wenig Zeit, um in die erste Tonart so beruhigend abzuschließen, als es der Charakter der Dichtung erfordert, und braucht daher eine ziemlich gedehnte Wiederholung der letzten zwei Verse, um jenes Ziel zu erreichen. Freilich mögen ihn dazu auch die Zwischenreden der Ortrud veranlaßt haben, welche er soweit auseinander bringen wollte, daß der Gesang Elsa's dadurch nicht turbirt werde. Immerhin bleibt es ein Uebelstand. Wer übrigens dem Mährchen Glauben schenken wollte, daß Wagner nicht öftere Textwiederholungen anbringe, dem müssen wir jedenfalls sagen, daß er im Irrthume ist, indem dergleichen oft genug vorkommen. — Voll schöner Details sind die monodischen Phrasen in der Scene mit Ortrud. Ebenso wirkt der nur dreißig Takte lange Liedsatz in Es (vierte Scene desselben Actes) sehr prägnant. — Weniger bedacht ist sie in dem bekannten Liebesduett des dritten Actes. Sie ist hier zu leidenschaftlich, um sich in eine glattere, lyrische Form zu finden, und muß daher dem »gottvoll« ruhigen Lohengrin sehr cediren.

Dieser Letztere ist natürlich auch reichlich ausgestattet. Sein Debut zwar, welches Vielen sehr behagt, fällt mir selbst musikalisch nur unangenehm auf. Die horrible Monotonie, womit dasselbe im Bereich einer Sexte herumschwankt, kann mir's nur wiederlich anthun,

Die Intention ist indeß gut, und ein gebildeter Darsteller kann aus derselben sogar Erfolg ziehen. — Ein großer Theil der nachfolgenden Scene ist dem Lohengrin durch die ins Orchester verlegten Handlungsmotive verderbt. — Das bekannte, »Elsa, ich liebe dich!« ist einer jener reizenden Einfälle, an denen Wagners speculative Phantasie unerschöpflich zu sein scheint. — Das Liebesduett enthält trefflicher Momente für den Lohengrin viele, unter denen sein Gesang am Fenster: »Athmest du nicht,« von wunderbarer Schönheit. Die Erzählung vom heil. Gral ist ein Mißgriff des Dichters, welcher sich stets durch das Gähnen eines großen Theiles des Publicums und durch die stillen Flüche des Darstellers rächen muß, dem man höchstens darum applaudiren kann, weil man ihn so lange auf die Folter gespannt sieht. Im »Tannhäuser« ist auch eine solche Erzählung, dort ist aber ein realer epischer Gehalt, dort war für Dichter und Darsteller Stoff, und Wagner mußte seinem Talente keine Nothzucht anthun. Hier aber ist ein neumythologischer Artikel des Conversationslexikons in Verse und Musik gebracht. Der mystische Inhalt desselben ist im Vorspiel durch die Musik erschöpft. Der Sänger kann nun Nichts thun, als zu jenem Vorspiel zu declamiren, und damit er dabei nicht allzusehr genirt sei, hat Wagner die Figuration weggelassen. Nachdem der geplagte Mann endlich und schließlich gesagt hat, daß er der Lohengrin sei, fällt

das Orchester mit seinem Personalmotive ein, und der herrliche Schluß des Vorspieles erklingt zu dem Gesange des Chores: »hör' ich so seine höchste Art bewähren, entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren«; — »Mitleidszähren« sollte es heißen. — Der Gruß an den Schwan ist in eben selber melismatisch monotonen und unförmlichen Art geschrieben, wie der Abschied, jedoch mit Begleitung. Wenn diese Sangweise in dem Gralgebiete üblich ist, so zögen wir doch einen Aufenthalt in der Lagunenstadt vor. Freilich ist an dem fatalen Eindruck das alterthümelnde Wechseln von $\overset{3}{\text{a}}$ mit $\overset{3\natural}{\text{fis}}$ schuld, so eins jener mit Palästrina entschuldigten Motive, welche imponiren sollen, welche aber bereits die neuere Theorie schon den ABC-Schützen zum Gebrauch überantwortet, wodurch sie von ihrer mystischen Weihe sehr verloren haben (s. Marx's Compositionslehre, Bd. 1). — Sehr hübsch ist die Stelle: »kommt er dann heim«; dies und der Gesang am Fenster sind liedmäßig am reinsten geformt. Wenn Liszt sagt: „Dans ces accens il régne une souffrance, qu'on disait se savourer elle-même avec douceur, et Wagner comme gagné par elle, répète deux fois ce dernier memento, par une rare exception à son système de musique déclamée"; — so ist schon oben darauf aufmerksam gemacht worden, daß Wagner auch noch ganz andere Anlässe zu Textwiederholungen gefunden und genom-

men hat, was wir übrigens auf dem Gesammtstandpunkte des »Lohengrin« weder um so besser, noch um so schlimmer finden können. — Im Ganzen genommen läßt sich nicht leugnen, daß die Anwendung der Motivirungstheorie an vielen Orten dem Fluß und Schwung der Monodie wesentlich Eintrag gethan hat, und Wagner wird, wenn er den Part des Lohengrin selbst ohne väterliches Vorurtheil durchsieht, nicht verkennen, wie sehr dieser speciell darunter gelitten, wie oft es der Person durch den Orchestercommentar rein unmöglich gemacht ist, selbst zu sprechen.

Wir haben hier noch einiger kleinerer Sätze für zwei Stimmen zu erwähnen. Der erste davon, der Fis-moll-Satz in der ersten Scene des zweiten Aufzuges ist eigentlich Monodie, da die beiden Stimmen all' unisono singen. Er ist in einfacher Liedform gehalten, modulirt vortrefflich und erzielt ganz jene unheimlich düstere Wirkung, deren der Dichter an dieser Stelle bedurfte. Auch hier sind zwei Verse wiederholt. — Eine zweistimmige Coda hat der Componist (nicht der Dichter) an die darauf folgende Scene zwischen Elsa und Ortrud gehängt. Die Worte der Elsa bei diesem Ensemble sind musikalisch vorher schon erschöpft, und die Phrase hat mit einer Fermate abgeschlossen. Hierauf setzt das Orchester mit einer jener anmuthigen Melodieen ein (welche Wagnern stets zu Gebote stehen), die ohne besondere rhythmische Auffälligkeit sich in einer gewissen üppigen Largezza hin

und herwiegen, und bei denen es nie ohne einige ∞ abgeht. Elsa singt den schon abgesungenen Text noch einmal ab, und Ortrud bringt den ihrigen hinzu, der ziemlich ungeschickt behandelt ist, weil und obgleich in demselben ein Vers vier Mal wiederholt wird. — Ein winziger Fetzen Ensemble im ersten Abschnitte des mehrerwähnten Liebesduettes ist ebenfalls äußerst ärmlich auf eine ziemlich eklige Textwiederholung und einen jener von Wagner ewig und ewig wiederholten und banalisirten Tremolocrescendo-Effecte basirt, die als reines Dilettantenfutter nur in italienischen Vollblutopern in solcher Ausdehnung consumirt werden sollten. —

Der Ensemblesatz gehört zum Wesen des Musikdramas. Er ist eben im recitirten Drama rein unmöglich, und da er zu den in der Natur des ersteren belegenen Prärogativen gehört, so muß jeder Dichter darauf denken, seine Kenntnisse im doppelten und mehrfachen Contrapunkte auf solche Beine zu stellen, die es ihm erlauben, im Ensemble fest aufzutreten, und mit jenen Mitteln des polyphonen Satzes zu wirken, welche hier vorzugsweise zur Anwendung kommen müssen. Wagner giebt sich freilich so viel Mühe, die Polyphonie der einzelnen Künste zur Homophonie eines »Kunstwerks der Zukunft« zusammenzuleimen, daß es ihm ganz natürlich läßt, wenn er die stricte musikalische Polyphonie zu einer articulationslosen Homophonie zusammenzustreichen bestrebt ist.

Diejenigen Musici, welche ihre Kunst selbst nur halb erlernt haben, und jene gutmüthigen Dilettanten, welche sich von einem forcirten Enthusiasmus für Wagner in Bausch und Bogen anstecken lassen, mögen das gut heißen; allein das Schöne appellirt an die ewigen Sympathieen aller Fertigen und Guten, nicht an die willkürlichen und rücksichtsvollen Lobhudeleien der Unfertigen oder Perversen. In diesem Augenblicke, wo Unkenntniß und Trägheit auf einer, blinder Enthusiasmus und Ungestüm auf einer anderen Seite den gänzlichen Untergang jeder hochberechtigten Ueberlieferung beschleunigen, muß Jemand den Muth und die Kenntnisse besitzen, welche es ihm möglich machen, mit Aussicht auf einigen Erfolg zum Besten der Kunst energisch gegen jenes Gebahren zu protestiren. Wären Alle so wie Sie, mein Freund, und ich, gesinnt, so dürfte ein solcher Protest nie nöthig geworden sein. —

So wahr und groß Wagner überall erscheint, wo seine Subjectivität ausreicht, so unwahr und klein wird er, wo dies nicht mehr der Fall ist. Wie im Ganzen und Großen, so muß auch hier, will man anders Wagnern und der Kunst (dem Schönen) Gerechtigkeit widerfahren lassen, das Unendliche in der Erscheinung Wagner's vom Endlichen streng und scharf ausgeschieden werden; nur dann können aus der Auf- und Annahme Wagner's für die Kunst diejenigen guten Folgen erstehen, die wirklich für sie zu erzielen

sind. Wer aber an die Mit- und Nachwelt das Postulat der Bruttoannahme der Wagner'schen Erscheinung stellt, dem sei hier ohne Rückhalt gesagt, daß er entweder mangelhaft gebildet, oder übel gewillt ist.

Siebzehnter Brief.

Wenden wir uns indeß zur Betrachtung der größeren Ensemble- und Situationsstücke im »Lohengrin«. Es ist hier von solchen die Rede, wo durchgehends der Chor mitwirkt. Ich habe schon früher die Haltung des Chores in diesem Werke Wagner's gelobt. Derselbe vertritt in manchen Stellen das Publicum. In der That ist dies richtig, sofern Sie sich eine Zuschauermasse denken, welche bei der ganzen Handlung präsent ist, und dem unmittelbar empfangenen Eindruck sowohl, als seinen Gefühlen, Wünschen und Ahnungen stetsfort Ausdruck verleiht; oft indessen commentirt der Chor die Stimmung der Handelnden, wie z. B. in der zweiten Scene des ersten Actes, oft auch tritt er selbst handelnd auf. Mir ist keine Oper bekannt, in welcher dem Chor solche Unmittelbarkeit und Wahrheit der Haltung verliehen wäre, wie hier. Daß dieses consequent und durchgehends der Fall ist, zeugt eben nur von dem guten

Bedacht des Dichters, welcher bestrebt war, seine Idee nach bestem Wissen und Können zu realisiren. Es geht hieraus schon hervor, daß der Chor fast ebenso behandelt sei, wie die unmittelbar an der Handlung betheiligten Personen. Wirklich tritt derselbe auch recitativisch, monodisch und vielstimmig auf, je nachdem es die Umstände und das Dafürhalten des Dichters mit sich bringen. Die Personaleintheilung des Chores setze ich als Ihnen bekannt voraus.

Der erste bedeutende Satz ist jener, wo der Chor die Ankunft Lohengrin's gewahrt (unter dem Namen des »Schwanenchors« bekannt). Die poetische Motivirung und Tonmalerei dieses Stückes sind vortrefflich zu nennen. Indessen tritt hier schon eine vorhin angedeutete negative Eigenthümlichkeit Wagner's grell ins Licht. Es ist der Abgang der für solche Chöre nöthigen polyphonen Anlage. Die Declamation ist sehr naturwahr, die ganze Idee vortrefflich gefühlt, aber sie ist mit unzureichenden Mitteln ausgeführt. Im Grunde ist nur die orchestrale Description des Herannahens des Kahnes, welcher den Lohengrin trägt und die sich kräuselnden Wellen der Schelde stromaufwärts durchschneidet, vorhanden. Die harmonischen Bestandtheile dieses wesentlich homophonen Orchestersatzes sind alsdann in einzelne abgerissene Noten und kleine melodisirende Bruchstücke zerlegt, welche, weit entfernt, eine schöne Darstellung der dichterischen Absicht zu ergeben, nur eine unangenehme,

diffuse, zerrissene Masse von schwierigen, und darum selten wohl zu treffenden Stimmeinsätzen benöthigten. Wäre Wagner Contrapunktist in dem Grade, als er es offenbar nicht ist, so würde er von Haus aus eine tüchtige Motivirung eingeführt haben, welche ihm die vom Himmel fallende, nicht eben interessante Figuration über dem Orgelpunkt E überflüssig gemacht und ein gutes Substrat für die Stimmführung im Chor abgegeben hätte. Dadurch wäre der Bau des Stückes compact und einheitlich geworden, der Chor hätte besseren Halt und, was die Hauptsache ist, leichteren und schöneren Gang gewonnen; so aber, wie die Sache jetzt dasteht, ist sie das Erzeugniß eines geistreichen und wohlintentionirten, aber nicht genügend ausgebildeten Musikers. Denjenigen, welche den »Schwanenchor« für ein Meisterwerk gehalten wissen wollen, gebe ich einfach auf, das Nöthige zu studiren und mich dann zu widerlegen; was aber Wagner selbst anlangt, so bin ich, falls er mit meiner Meinung unzufrieden sein sollte, erbötig, mich die nöthige Zeit und Mühe nicht gereuen zu lassen, um ihm zu zeigen, wie er es — gänzlich unbeschadet, vielmehr zum Vortheil seiner Intention — hätte besser machen können.

Mehr ist ihm ein nachfolgender, kleiner, zweimal wiederholter Vocalsatz in Adur gelungen. Es ist ein kleines Situationsstück, über das Gralmotiv und ein Bruchstück des Abschieds vom Schwan geschrie-

ben. Es ist bei der Wiederkehr schön gesteigert, und die Haltung der Vocale zeugt in demselben von einer Kenntniß und Berechnung des Klangeffects, welcher aus der Lage und der Mischung der Stimmen zu ziehen ist, die zur Bewunderung hinreißen. Wie große Fehler sich Wagner in der Zeichnung auch zu Schulden kommen lasse, — sowie er den Pinsel zur Hand nimmt, ist er der größte Meister. Es dürfte schwer sein, ihm einen Coloristen zur Seite zu stellen. Berlioz gleicht ihm auf seine Art vielleicht in Ansehung des Instrumentale, hinsichtlich des Gesanges aber nicht von Weitem.

Weniger glücklich ist der nachfolgende kurze Satz gehalten; doch macht er beim Anhören nicht übel den Eindruck der düsteren Ahnung vom unglücklichen Ausgange des Kampfes für Telramund, die dem Texte gegenständlich ist.

Der zweite größere Satz ist das Gebet vor dem Zweikampf. Es ist in achtzig Largotakte lang und macht einen gewaltigen Totaleindruck. Erst Monodie des Königs mit getragener Blechbegleitung, dann Quintettsatz der fünf Hauptdarsteller a capella, dann Zutritt des Chores (welcher den Hintergrund bildet) mit dem Hauptthema all' unisono, zu welchem die Solisten in schönen Einsätzen hinzutreten, mit einfacher accordlicher Orchesterbegleitung. Die ersten sechzig Takte geht Alles vortrefflich. Jetzt aber erwartet man eine kühne Ausweitung polyphongehender Stimmen, eine

mächtig und schön anwachsende harmonische Füllung, eine interessante und imposante Schlußmodulation. Getäuschte Erwartung! Die polyphone Ausweitung besteht in ein paar linkischen und störenden Scalen, mit dergleichen Wagner stets um sich wirft, wenn er Nichts mehr zu sagen weiß, — die anwachsende harmonische Füllung ist keine formale, sondern eine reale, beruhend auf dem dynamischen Zuwachs der Instrumentation, — die interessante Schlußmodulation beschränkt sich auf einen derben Ruck von $\overset{3}{\text{b}}$ nach $\overset{3}{\text{ges}}$ und auf einen banalen Orgelpunkt über b, und kann durch den Trugschluß auf $\overset{6}{\text{ces}}$ allein, der auch nicht von heutigem Datum ist, nicht gut gemacht werden. Ein Glück, daß diese Rath- und Thatlosigkeit nicht lange zu dauern braucht, und daß die vier letzten Takte versöhnend abschließen. Die Form des Ganzen ist sehr ebenmäßig, und die dynamische Wirkung, in welcher sich Wagner meisterhaft auskennt, unwiderstehlich.

Das Duell findet Statt, Telramund wird besiegt, Lohengrin schenkt ihm das Leben, der Chor fällt über einem mächtigen $\overset{\overset{7}{\sharp}}{\text{a}}$ mit seinem Rufe: »Sieg! Heil dir Held!« ein. Elsa intonirt mit einem wonnenjubelnden Ausruf das obere g, unter welchem sich jener Accord plötzlich zu $\overset{9}{\text{f}}$ wandelt, über welchem sodann die hinreißend schöne Monodie anhebt, die schon oben erwähnt wurde, und mit welcher der Actschluß einge-

leitet wird. Jene Monodie, das Lohengrinmotiv in seiner ganzen Breite, und ein Stimmungsmotiv, welches im letzten Männerchor der dritten Scene des zweiten Aufzuges wieder vorkommt, sind die Bestandtheile, aus welchen dieses gegen 150 Takte lange Stück geformt ist. Wagner hat sich mit dem besten Theil seiner positiven Eigenthümlichkeiten reichlich und rückhaltslos hineinergossen. Wechsel und geschickte Aneinanderreihung der melodischen Momente, extravagante, aber flüssige und interessante Modulation, Steigerung in der Bewegung und in der dynamischen Wirkung zeichnen das Ganze in hohem Grade aus. Die naturwüchsige Derbheit des Homophonisten hindert zwar manchmal das Hervortreten der Einzelstimmen, allein hier übersieht man das gern: der Totaleffect ist enorm und muß jeden Unbefangenen im Innersten freudig bewegen. Es ist mir nicht erinnerlich, in einer anderen Oper von einem ähnlichen Stücke eine ähnliche Wirkung verspürt zu haben.

Im zweiten Acte stoßen wir alsbald auf die Männerchöre. Der erste davon ist in acht Stimmen zu zwei Chören getheilt, obgleich dem Wesen nach homophon, doch zu polyphoner Wirkung ausgebildet, klingt derb, frisch und kann nur eine gute Wirkung hervorbringen. Von geringerer Bedeutung dagegen ist der zweite, dessen Tendenz indessen — mehr dramatischer Natur — als erreicht betrachtet werden kann. Der dritte ist ebenfalls weniger beträchtlich; man fin-

det in demselben ein paar in Syncopen gehende Takte, welche an den ersten Schlußchor erinnern. Der vierte, zum größeren Theil vierstimmig gehaltene, bildet indeß ein schönes Pendant zum ersten. Das schon erwähnte Stimmungsmotiv aus dem Schlußchor des ersten Actes tritt hier sehr kräftig auf, und die Coda enthält ein Bruchstück der Fanfare, welche am Anfange des zweiten Aufzuges aus dem Palast ertönt, was eine vortreffliche idiosyncratische Allusion erzielt. Die ganze große Scene mit dem Heerrufer ist von brillanter Wirkung, und ich kann mir denken, daß diese durch den Vortrag von vollen, zahlreichen Männerchören, welche dem oft massigen Orchester gegenüber tüchtig Stand halten, noch sehr gesteigert werden muß, während die gewöhnlich etwas dünnen Theaterchöre ihrer Aufgabe knapp gewachsen sind.

Die Scene des Münsterganges ist auch mit zwei Chören versehen. Indeß ist deren Wirkung sehr wenig selbstständig, und es kann dieses ausgezeichnete Stück besser unter den Orchestersätzen betrachtet werden.

Das eigentliche Situationsstück dieses Aufzuges beginnt in dem Augenblicke, wo Lohengrin nach dem oben (Brief 14) angeführten: »Nur eine ist's, der — muß ich Antwort geben,« ausruft: »Elsa!« Charakteristisch sind es dieselben Intervalle, die in jenem famosen »Elsa, ich liebe dich,« gebraucht sind, und ich kann mir vergegenwärtigen, welche Ideenassociation der geniale Dichter hier im Gemüthe führte. Lohen-

grin wendet sich zu Elsa und sieht diese »mit heftig wogender Brust in wildem, innerem Kampfe«, welcher durch die Einflüsterungen Ortrud's und Friedrich's erregt ist, »vor sich hinstarren.« Das Orchester commentirt diesen letzteren Vorgang durch die Motive der Intrigue und der verbotenen Frage, während Lohengrin leise, fast tonlos vor Betroffenheit vor sich hinsingt: »Elsa! . . . . wie seh' ich sie erbeben!« Die Situation ruht auf dem Momente, in welchem sich der Knoten des Dramas geschürzt hat; sie ist mithin intensiv die wichtigste, und Wagner hat dies ohne Zweifel gefühlt, denn er hat Alles gethan, was er konnte, um seine Aufgabe zu bewältigen. Es hätte etwas mehr sein sollen; indeß wollen wir gern zugeben, daß er mit seinen Mitteln sehr Bedeutendes geleistet hat. Die Motive der Intrigue sind fast durchaus auf verminderte Intervalle, und hauptsächlich auf einen verminderten Septaccord basirt; insofern haben sie etwas Unheimliches. Da indessen Motive von solcher Bildung, sobald sie neben andere von weniger accordlicher Gestaltung treten müssen, den Charakter harmonischen, nicht melodischen Gegensatzes annehmen, so kann man nicht riskiren, sie mit wirklichen Contrapunkten zu versehen. Im Vorübergehen sei hier bemerkt, daß Wagner die Melodiebestandtheile häufig aus solchen auseinandergelegten Accorden bildet, einer — wie jeder Contrapunktist weiß — sehr wenig zu empfehlenden Art tonischer Folge. Wagner hat sich

nun durch eine andere, nicht ungeschickte bloße Auseinanderlegung der Accordlagen für die Singstimmen geholfen, um jenes Motiv im Orchester bemerklich auftreten zu lassen. Die Einsätze der Solostimmen sind zwar isolirt und heben sich etwas von dem Chore ab, welcher zwei Takte $\overset{6b}{\mathrm{d}}$ und dann zwei Tacte $\overset{9b}{\mathrm{g}}$ intonirt. Die tremolirten Syncopen der Geigen sind von vortrefflicher Wirkung; es läuft einem beim Anhören derselben siedend heiß über den Rücken, wie das bei Beklemmungen der Fall zu sein pflegt. Der Satz geht mit den Intriguenmotiven weiter, und jenes Tremolo kommt eine Secunde tiefer wieder. Die tiefen Stimmlagen, die Wagner hier benutzt hat, thun gute Dienste, namentlich die Alte, welche sich bei dem Orgelpunkt auf c etwas isoliren; der Querstand as-a im vorletzten Takte, ehe es nach $\overset{3}{\mathrm{g}}$ geht, ist etwas hart, aber er sei durch die Stimmung entschuldigt; die folgende Verlängerung von acht Takten, die rein um des Textes und der Situation Elsa's willen eingeführt sind, konnte durch geschickte Behandlung des Vorhergehenden erspart werden, sie trainiren und wirken nicht besonders. Die folgenden sieben Takte sind, trotz der zwei Fauxbourdons (ein solcher ist auch Ingredienz des Gralmotives), von schöner Wirkung. Mit den weiteren acht Takten gelangt das Stück auf einer dynamischen Reprise jenes Tremolo zur Gipfelung des Stimmungsausdruckes, und baut sich von hier ab. Es schließt mit einer Plagalcadenz unter

dem Motiv der verbotenen Frage nach $\overset{\natural}{c}$ ab. Im Ganzen genommen ist es äußerst sauber gearbeitet, wie Alles und Jedes im Lohengrin; indeß kann durch die Umschrift des Partes der Elsa jene Kürzung erzielt werden, welche dem Stücke ganz gut zu Statten kommt. Die Stimmen sind weiterhin etwas prägnanter gehalten als anfangs, doch gewahrt man in der des Friedrich auch jene Scalen, die dergleichen Sätzen schlecht anstehen. Die Schlaglichter im Orchester, namentlich das am Schlusse nach dem kurzen a Capella-Satze, thun gute Wirkung. Ob der erste Dursatz nicht besser in Es, und erst der zweite in c stand, fragt sich. Wenn nämlich dies der Fall war, so erhielt der erste Dursatz jedenfalls mehr Ruhe und Consistenz (ganz dem Texte angemessen), die schöne Hebung auf $\overset{\substack{6\\4}}{b}$ blieb und der weitere modulatorische Verlauf des ganzen Stückes ward nicht alterirt. Ich denke, Wagner wird schwerlich etwas dagegen einzuwenden haben. Aber ich irre mich vielleicht, denn seine Modulationstheorie stellt in Ansehung des Charakters der Tonarten Grundsätze auf, vermöge deren man aus der entlegensten Tonart nach c ausweichen muß, wenn ein einziges Wort einen Sinn ausdrückt, der jener Tonart entspricht. Man hat Exempel im Lohengrin, wo er seiner Theorie gemäß modulirt. Aber er erlaube mir die schlichte Bemerkung, daß seine Theorie zum Absurden führt, und daß sie selbst absurd ist.

Wenn er eine Beweisführung dafür verlangt, so steht sie ihm zu Diensten. Einstweilen bin ich sie nicht schuldig, weil ich im Sinne jenes Criteriums spreche, welches nie ungestraft angetastet wird, des bon sens, der allen vernünftigen Leuten, selbst Musikern eigen ist.

Das folgende kleine Ensemblestück, welches der König einleitet, und in welchem der Lohengrin solo zum Doppelchore singt, ist nicht bedeutend; der Schluß desselben ist etwas banal und ungeschickt.

Im dritten Acte hat man das Brautlied, ein hübsches wohlklingendes Stück. Der kleine Mittelsatz desselben ist nicht uninteressant; das Ganze zierlich gemacht ohne besondere Ansprüche.

Das einzige beträchtliche Stück, welchem man noch begegnet, ist jenes in Cis moll wo Elsa den Lohengrin zurückzuhalten sucht. Da der Chor eine sehr untergeordnete Rolle darin spielt, so sollte man es eigentlich nicht ein Ensemblestück nennen. Es wimmelt von verminderten Septaccorden. Die verzweiflungsvollen Accente Elsa's heben sich indessen gut darauf ab; namentlich sind ein hohes as bb, und später ein h, welche sie jedesmal auf dem Septaccord der Unterdominante vorhält, der chromatisch auf den Septimenaccord der Dominante führt, von einschneidender, aber charakteristisch schöner Wirkung.

Das Vocale der Oper schließt mit einem allgemeinen Wehschrei $\begin{smallmatrix}9\flat\\6\\4\natural\\a\end{smallmatrix}$ sehr gut.

Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, daß sich in den sämmtlichen größeren Vocalsätzen Textwiederholungen zur Genüge finden; daß sie zum öftern durch das Bedürfniß der Ausdrucksverstärkung veranlaßt worden sind, und da, wo dies weniger der Fall ist, mit Maß und Rücksicht auf Inhalt und Gefüge der Sätze selbst verwendet werden, muß sie ausreichend entschuldigen.

Achtzehnter Brief.

Ehe wir zu den Orchestersätzen übergehen, lassen Sie uns zur Betrachtung des *Wagner'schen Vocale* schreiten. Noch kann hier nicht von dem realen Materiale die Rede sein. Wir wollen vielmehr nur sehen, in welcher Art die *formale* Materiatur jenes Vocale beschaffen sei.

Jeder Meister ist kennbar an gewissen Arten zu setzen, welche ihm, sei es aus Neigung, sei es aus Bedürfniß, oder auch aus subjectiver Stärke beziehungsweise Schwäche eigen sind. Auf S. 6 des Klavierauszuges begegnen Sie einer unscheinbaren kleinen Stelle, in welcher ein Dreiklang in drei Stimmen drei Takte lang auseinandergelegt ist: es $\overset{3\flat}{—}$ $\overset{5}{=}$. Sehen Sie das genau an: es ist eine Chablone des Homophonisten, welcher dem Chor eine Scheinselbstständig-

keit giebt, indem er ihn die orchestrale Harmonie auf seinen Text rhythmisiren läßt, und sich dazu jenes harmonischen Motivs bedient, welches in der auf- oder abwärts schreitenden Fortsetzung eines Accords über seinem relativen Grundtone besteht. — Betrachten Sie weiterhin auf S. 51 den Einsatz des Männerchors mit dem Hauptmotiv all' unisono, um welches sich die Solisten gruppiren. Diese Art zu schreiben, ist Wagnern gleichfalls wesentlich eigen, wie Sie S. 59 aus der Stellung des Königs und S. 64 aus der der übrigen Solisten zum Chore ersehen. — Eine Art der Formation von Doppelchören, welche so bequem als sicher ist, beruht auf jener Analyse des melodischen und harmonischen Inhalts, welche die kurzen Einzelglieder der Phrase von einander ablöst und in zwei Chöre so vertheilt, daß unter dem Schluß des Gliedes a in einem Chor das Glied b im zweiten Chor beginnt. Es ist das Verfahren, welches Sie fast in allen mehrstimmigen Chören Wagner's entdecken, — bringt übrigens einen sehr wesentlichen Uebelstand mit sich. Bei dem Stimmenmachen nämlich gestalten die einzelnen Glieder sich häufig sehr unselbstständig; Einsätze ex abrupto, die sehr schwierig, Schlüsse, die sehr unvollständig sind, und mit den Einsätzen des Gegenchors sich schlecht oder gar nicht vermischen, sind dabei nichts Ungewöhnliches; Intervalle müssen oft gewählt werden, die dem Sänger nur schwer in die Ohren gehen, selbst, wenn er ein

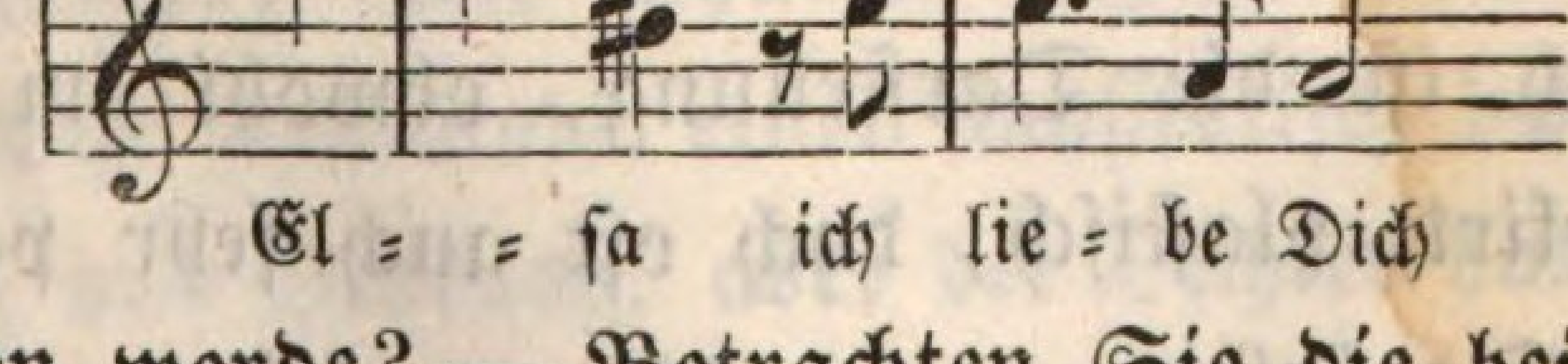
feines Gefühl für Harmonie hat, und (wie man zu sagen pflegt) sehr musikalisch ist, was Sie z. B. am »Schwanenchor« oder am Part des Friedrich im Schlußchor des ersten Actes, sowie an einigen anderen Stellen ersehen. — Ich verkenne nicht im mindesten, daß der Dichter oft genöthigt ist, sich mit solchen Maßregeln zu behelfen. Die dramatische Materiatur ist schwieriger, als die jeder anderen Dichtungsart, weil hier viel Bewegung in rhythmischer wie modulatorischer Hinsicht auf möglichst begränztem Längenraum gefordert wird. Indeß bin ich der Ansicht, daß überall da, wo sich im Ensemble nicht verschiedene Stimmungen kundthun, so concentrisch als möglich zu setzen sei. Man erleichtert dadurch die Ausführung und erzielt (namentlich bei schwächerer Chorbesetzung) die Totalwirkung sicher, die sonst leicht verloren gehen kann. Ich erlaube mir hinzuzufügen, daß ich hier nicht nur theoretisch richtig, sondern auch durch eigene Erfahrung belehrt, urtheile. — Man muß anerkennen, daß Wagner selbst bei jenen stereotypen Applicationen immer mit Geist und relativem Geschick verfahren ist; aber da dies günstige Bedingungen seiner Individualität sind, so ist vorauszusehen, daß Nachahmer, welche derselben mehr oder minder entbehren, sich auch jener Art zu arbeiten nur mit großer Vorsicht hingeben, oder ganz entschlagen müssen. — Nicht minder ist vor jener Behandlungsweise von Solostimmen zu warnen, wo die melodische Motivirung dem Orchester

anvertraut ist, und dem Sänger ein declamativer Antheil zugewiesen wird, der ihn unfrei macht und ihn in seiner Wirkung schmälert, wo nicht ganz ertödtet. Das Gral- und das Lohengrinmotiv haben in dieser Hinsicht großen Schaden verursacht. Betrachten Sie z. B. die Erzählung der Elsa von S. 19 (unten) an bis S. 20 Zeile 3 — oder die Erzählung Lohengrin's vom Gral im letzten Act; das Situationsstück im zweiten Act leidet gleichfalls unter solchem Uebelstande, der rein als Ausfluß der Wagner'schen Motivirungstheorie anzusehen ist.

Wir können uns nunmehr auf Wagner's Behandlung des realen Vocalmaterials einlassen. Wagner ist gern bei der Hand, alle möglichen Erfindungen dem, was er »Volk« nennt, zu vindiciren. Es gehört das zu jenen Späßen, die er sich von Zeit zu Zeit erlaubt, und welche ihm unreife Musiker und gutmüthige Literaten mit übelangebrachtem Vertrauen nachgebetet haben. Man kennt die fatale Verlegenheit, in welcher sich die fränkischen Sänger Karl's des Großen befanden, als sie (776) von den Kunstsängern der päpstlichen Kapelle ein Stück erlernen sollten, was ihrem Souverain ganz besonders gefallen hatte. Diese Guten gehörten ohne Zweifel auch zum »Volke«, und da sie als Sänger bedienstet waren, so wußten sie jedenfalls im fränkischen Volksgesange Bescheid. Aber mit dem Kunstgesange, den sie in bemeldetem Stücke zur Anwendung bringen sollten, ging's nicht.

Man hatte in Italien schon damals eine Art der Vocalise, die von der Ausbildung des Stimmmaterials ein wenig mehr erforderte, als die rauhen und unbiegsamen Kehlen jener fränkischen Sänger herzugeben vermochten. Diese Vocalise war noch durchaus nicht mit derjenigen eines modernen italiänischen Coloratursängers zu vergleichen, wie sie sich in künstlerischer Anwendung erst vom vorletzten Jahrhundert herzuschreiben scheint, aber es war doch schon der gleichmäßig getragene und gebundene Vortrag eines längeren Tractus von Tönen in schweifender Richtung, welcher mithin die sorgfältige Ausbildung der Stimme hinsichtlich der Verbindung der einzelnen zu tragenden Töne und der Stimmregister verlangte. Ein Spaßvogel, welcher es Wagnern an Uebertreibung gleichthun wollte, schrieb einmal, den Gesang, der zu den Wagner'schen Opern benöthigt sei, könnten die Mädchen in der Nähschule erlernen. Von anderen Seiten hört man sagen, jene Opern verlangten nur Stimme, dann wieder Stimme, endlich erst recht Stimme, weiter Nichts. Es gehört derlei Gefasel eben zu allen übrigen confusen Kundgebungen über Wagner's Bestrebungen in Theorie und Praxis. Die Wahrheit ist, daß Wagner vom Darsteller die exacteste technische Ausbildung des Stimmmaterials in Allem, was Tonbildung, Intonation, Tragen und Verbinden der Töne, Athemholen, Gleichung aller Register vom Falsett bis in die Tiefe, Tilgung der merkbaren Gränzen jener

Register, Biegsamkeit und Sonorität anlangt, weiterhin die sorgfältigste Cultur der Lautbildung, schlechthin der Sprache fordert. Noch weit mehr verlangt er von ihm, wenn er ihm (und mit Recht) eine bis jetzt wenig beachtete Vollkommenheit mimischer Darstellung, und soviel poetische wie gemeinmusikalische Begabung zumuthet, als nöthig ist, damit er zum Besten des Ganzen sich die dichterische Absicht eigen mache, beziehungsweise sich derselben liebevoll unterordne. Daraus ersehen Sie, daß ein Lohengrin nicht so dir nichts mir nichts aus dem »Volke«, und eine Elsa ebenso wenig directe aus der »Nähschule« zu holen sind. — Sie können sich die Belege zu obiger Darlegung alsbald aus dem Lohengrin entnehmen. Sehen Sie freie Einsätze an, wie das hohe D, womit der Heerrufer (Baß), — das hohe E, womit der König (Baß), — und das hohe Es, womit Telramund (Baryton) — ihre Partieen als den ersten Noten, für die sie den Mund öffnen, zu intoniren haben; das verlangt große Sicherheit und Reinheit der Ansprache. — Wie glauben Sie, daß ein Lohengrin, dessen Tonbildung nicht fertig ist, mit dem bekannten:



effectuiren werde? — Betrachten Sie die beiden Chorsätze S. 38 u. S. 42; da werden Sie einen Begriff von dem bekommen, was Wagner in getragenem Ge=

sang und Falsett selbst dem Choristen zumuthet. — Bedenken Sie ferner, welche Eintheilung des Athems der Stimmaufwand gegenüber von Chor und Orchester, sowie die breite Phrasirung einer Elsa im Schlußchor des ersten Actes z. B. auferlegt. — Nehmen Sie weiterhin an, daß der Sänger stets die Seele in der Kehle haben muß, und daß nur die außerordentlichste Volubilität des Organs dies ermöglichen kann. — Es ist wahr, die Declamation ist im Ganzen breit und cantabel, aber wo längere, namentlich erzählende Rede eintritt, finden sich doch Stellen, welche auch einen außerordentlich gut articulirenden sprachlichen Vortrag verlangen, z. B. (sehr lebhaft):



Hier ist die Declamation durch Anhäufung von Doppelconsonanten äußerst erschwert. — Daß denn bei Wagner's modulatorischem Verfahren präcise Einsätze auf Harmoniewechseln nichts Seltenes sind, und seine ganze Art zu schreiben im Sänger distinctes Gefühl der Harmonie voraussetze, werden Sie auf jedem Bogen des Lohengrin nachdrücklichst bewahrheitet finden. — Endlich ist die Darstellung, obwohl im Ganzen breit, markirt, plastisch, doch oft auch sehr passionirt, und der Darsteller muß alsdann alle materiellen Schwierigkeiten weit hinter sich haben, um den höchsten Anforderungen des Dichters Genüge zu leisten.

Man würde Wagnern sehr Unrecht thun, wenn man annehmen wollte, daß er aus Uebermuth oder Unkenntniß solche Exigenzen mache. Im Gegentheil weiß er überall recht gut, was, warum und wie er will, und wenn man ihm vorwürfe, daß er Viel verlange, so könnte er mit Recht erwiedern, daß er selbst auch sein Bestes gegeben habe. — Nicht minder ist einzugestehen, daß zwar Manches mit besseren oder mit anderen Mitteln gemacht werden konnte, als es seinerseits geschah, daß aber, was er und wie er es gemacht hat, stets völlig oder wenigstens annähernd die Wirkung hervorbringt, welche man an Ort und Stelle verlangen und erwarten konnte. Man erkennt überall den in seiner Art fertigen Stylisten voll großer Schönheiten und Mängel. Im Vocale insbesondere gewahrt man eine große Gleichheit des Styls. Die Declamation ist fast durchgehends gleichmäßig präcis, fein und eindringlich. Es herrscht da eine bewundernswerthe Delicatesse in Nuancirung und Accentuation. Der Gesang, wo selbstständig auftretend, phrasirt sich rund, zwar oft ohne melodische Bedeutsamkeit, und daher mitunter ermüdend monoton, aber selten unedel, öfter erhaben. Jene Phrasirung entbehrt zwar mehrmals einer musikalisch befriedigenden Hebung und Senkung, aber der Dichter hat gleichwohl stets irgend welche Pointen vorgesehen, die die Wirkung stützen. Auch ist das Melisma allenthalben, wo nicht eine Orchesterphrase dominirt, hinlänglich ohr-

fällig und gefällig, um sich in seiner Intensität dem Darsteller wie dem Zuhörer leicht einzuprägen. Es wäre vergeblich, zu leugnen, daß bei den häufigen Abschlüssen von kleineren und größeren melodischen Phrasen nicht etwas verbrauchte Schlußformeln unterlaufen. Allein Denen, welche hier die Anforderungen zu hoch spannen, ist zu erwiedern, daß in dieser Hinsicht die Macht der Gewohnheit sowohl als die harmonische Beschränkung eine unerschöpfliche Varietät außer die Macht des Dichters stellen, und daß Wagner, welcher die Mittel des Bravourgesanges mit Recht verschmäht, und sich somit vieler Möglichkeiten freiwillig beraubt, die jeder andere Operncomponist sich mit beiden Händen aneignet, immerhin alle Ansprüche befriedigt, die in Hinsicht der angedeuteten Begränzung nur gestellt werden können. — Ich habe schon angedeutet, daß das Vocale auch charakteristisch schön verwendet ist, und zwar sowohl in Ansehung der Personen, wie der dramatischen Erfordernisse. Allerdings hat Wagner hierbei den tonalen Umfang, sowie das dynamische Vermögen der Stimmen in vollem Maße in Anspruch genommen; aber es ist denn damit doch endlich eine Wirkung erzielt, was Vielen nicht gelang, die keine geringeren Ansprüche erhoben. — So kommt es, daß, wie eigenthümlich auch die ganze Vocalbehandlung Wagner's manchem Dirigenten und Darsteller erscheinen möge, doch immerhin eine dankbare Wirkung derselben zu erwarten steht, wo

den Intentionen des Dichters soviel Rechnung getragen wird, als er für sein Werk mit mehr Fug beanspruchen darf als irgend ein Zweiter, zumal er in seiner Art der Eine ist.

Sie haben mich schon früher einmal mündlich und nun auch wieder schriftlich darüber interpellirt, daß Wagner den Kunstgesang in sensu proprio perhorrescire. Sie entbehren bei ihm den Triller, die Cadence, und all' die Herrlichkeiten, welche als altüberlieferte Errungenschaften der neapolitanischen Schule und als Hauptstützen der aus derselben hervorgegangenen monströsen Bravourarie zusammt dieser selbst noch in der italiänischen und französischen Oper sowie allen deutschen Copieen derselben floriren. Sie erbauen sich mitunter gern an diesen Merkwürdigkeiten, die man, wie Sie meinen, »sonst nirgends als in der Oper zu hören bekommt,« und die doch so sehr »ansprechen«; sie vermissen sie ungern an Wagner. Sie sagen — und damit sagen Sie, was viele andere Leute außer Ihnen auch — Wagner »untergrabe den Kunstgesang«. Ei, ei! Ich dächte, wir hätten gesehen, daß Wagner im Gegentheil mehr Kunstgesang verlangt, als vielleicht vor ihm der Fall war. Aber Sie lassen sich anderweit nicht mit einem simpeln ∾ abspeisen, sie wollen den Triller, die Cadenz u. s. w., mit einem Worte den ganzen Apparat des Gesangsvirtuosenthums. Warten Sie, im nächsten Briefe unterhalte ich Sie von diesen Dingen.

Vielleicht — vielleicht belehre ich Sie zu meiner Ansicht, die einfach darin besteht, daß jene Art des Gesanges im Musikdrama gar nicht zu placiren ist.

Neunzehnter Brief.

Das erhöhte Sprachvermögen bedingt eine Structur der Melodie, in welcher die Linie der Sprachperiode jene der musikalischen an möglichst vielen Punkten schneidet. Könnte dies an allen einzelnen Punkten geschehen, so hätte man die vollkommenste Uebereinstimmung, die indeß darum nie möglich sein wird, weil die Sprachperiode bloß eine einzige und absolute Linie in der Zeit mit Inflexionen der Höhe und Tiefe bildet, während die musikalische Periode außerdem noch der formalen Breite bedarf. Ließe sich jene vollkommene Uebereinstimmung auch noch annähernd erreichen, was in den meisten Fällen wohl schon auf Unkosten der Schönheit zu bewerkstelligen wäre, so bliebe sie doch stets auf den monodischen Gesang beschränkt, während beim mehrstimmigen, namentlich im Drama, wo Inhalt und Form der gleichzeitig neben einander gehenden Perioden verschieden sein können, und meistens auch sind, die Proportionen des beiderseitigen Ausdrucks von Hause aus an den Gesetzen des musikalischen, nicht des sprachlichen Rhetors

gemessen werden müssen, — und daher eine Alteration der letzteren zu Gunsten der ersteren kaum vermieden werden kann. Diese Alteration kann eine unfreiwillige sein, wie sie bei Wagner hier und da vorkommt, der sie gewiß gern vermiede, wofern es nur anginge, oder eine freiwillige, wie sie in der Jugendgeschichte der abendländischen Musik sich zeigt. Daß im letzteren Falle das Wort gar nicht mehr respectirt wird, liegt auf der Hand.

Man weiß, daß schon gewisse Neumen des St. Galler Antiphonar's aus dem achten Jahrhundert nichts Anderes sind, als ziemlich lange Melismen über einem Vocale, deren artificiöser Vortrag durch kleine Buchstaben im Texte angedeutet ist, und ich zweifle nicht, daß die pueri symphoniaci Papst Hadrian's I. ihren Lehrern durch einen Vortrag jener Schnörkel Ehre machten, welcher heutzutage noch die Bewunderung ihrer profanen Collegen erregen würde. Es konnte nachmals den Contrapunktisten, welche für den Vortrag ihrer ingeniösen Arbeiten ausschließlich auf das Vocale angewiesen waren, nicht übel genommen werden, wenn sie, auf das Vortragsvermögen der Sänger bauend, ihre absolut musikalischen Schöpfungen, welche des realen Darstellungsmittels von heute, des Orchesters, entbehrten, ohne alle Rücksicht auf die Sprachperiode ausführten, welche ihnen, von außen überkommen, nur als Vorwand, nicht als Zweck erscheinen durfte. Dieser kirchliche Text verschwand im Laufe

der Zeit immer mehr und so erhielt man eine Art contrapunktischer Symphonie, welche von menschlichen Stimmen ausgeführt wurde. Ohne Zweifel hielten die Sänger darauf, daß dieser Zustand bleibe, indem er ihnen für ihre Subsistenz die besten Garantieen bot. So lange die Musik innerlich so gestaltet war, daß sie zur äußeren Darstellung jener Interpreten bedurfte, so lange konnten diese letzteren in zünftiger Abschließung Ansprüche geltend machen, die, wie groß sie auch immer sein mochten, doch nur das relative Verdienst glichen, welches in einer langen und sorgfältigen Ausbildung, oder aber in einer äußerst glücklichen Naturanlage begründet sein mußte. Die Kirche indeß begann den so sich ausbildenden Zuständen gegenüber sich mählich unbehaglicher zu fühlen. Sie gerieth in die Lage manches Librettisten von heute. Sie hatte den Musikern den Text hergegeben, damit sein Ausdruck durch ihre Kunst erhöht werde; sie gab die Locale und die Mittel her, wo und womit es bewirkt werden sollte, daß die Gläubigen durch das nach ihrem Wunsche ausdrucksvoller und gefühlseindringlicher wiedergegebene Wort erbaut würden. Aber der Musiker ließ ihr Wort Wort sein, und benutzte die ihm gegebenen Mittel zu einer Selbstverherrlichung, wodurch nach dem Dafürhalten der Kirchenfürsten wenig ad majorem dei gloriam beigetragen wurde. Die Kirche widersetzte sich endlich jenem Absolutismus des Musikers. Indeß war dieser Figuralmusiker bereits

obstinat genug, um das Aeußerste zu riskiren, und die Väter der Kirche fürchteten die Unmöglichkeit einer Transaction so sehr, daß sie entschlossen waren, der Musik fortan ganz zu entbehren. Die Verhandlungen des Conciliums zu Trient sind bekannt. Wer weiß, was damals ohne die Fürbitte Ferdinand's I. und die Schutzrede einiger Ablegaten geschehen wäre? Hatte man auch in den Sessionen der Prüfungscommission sich mit dem Compositeur dahin abgefunden, daß der Cantus firmus nicht mehr von profanen Gassenhauern geliehen werde, so waren doch die Sänger nicht so leicht zu beschwichtigen. Der Vortrag der Figuration war ihnen ans Herz gewachsen, und die Vernachlässigung der Textaussprache war ihnen hiebei Bedürfniß geworden. Das Genie Paläſtrina's rettete die Kirche vom Verluste der Musik und diese letztere vom Verluste der Unterstützung der ersteren, deren sie noch so sehr bedurfte. Aber der Sänger rächte sich für die ihm widerfahrene Kränkung im Madrigal und der dramatischen Monodie, welche nunmehr in Schwang kamen. Hatte er sich dort dem Compositeur unterordnen und an den Notenlaut der contrapunktischen Figuration halten müssen, welcher wegen der präcis bemessenen harmonischen Proportionen keinerlei Alteration zuließ, so trat er hier an eine Monodie heran, deren an sich sehr einfache melismatische Gestaltung seine Kunst gewissermaßen herauszufordern, ihrer sogar zu bedürfen schien, und deren simple, breite und

wenig articulirte harmonische Unterlage weder die Prätension der Selbstständigkeit gegenüber der Melodie machte, noch auch an sich inalterabel schien, wo es sich um den Schmuck dieser letzteren handelte. Hier befand sich der anspruchsvolle Sänger in seinem Elemente, hier kam man seiner Willkür willig entgegen. — Die lunghi giri di voce (Coloraturen) der Sänger jener Zeit sind die selbstherrlich gewordenen neumatischen Vocalisen des achten Jahrhunderts, welche trotz der formalen Knechtung, der sie im contrapunktischen Figuralsatze unterlegen waren, nur einen schwachen Anhaltspunkt brauchten, um zu dem verbreitetsten und gefährlichsten Despotismus zu gelangen, unter welchem die Gegenwart annoch leidet. So lange noch die Falsettisten und Knaben hauptsächlich mit diesem Gesange zu thun hatten, mochte er sich weniger Bahn brechen; aber als vollends die Frauen sich seiner bemächtigten, ward er, wie man an dem Exempel der berufenen Signora Archilei, der Urgroßmama unserer Assoluten, ersieht, unwiderstehlich, so zwar, daß, als die emancipirte Melodie eine edlere und ebenmäßigere Structur erhielt, das unwesentliche Ornament derselben, der Ziergesang, schon so sehr mit dem Wesen der Melodie selbst verwechselt worden war, daß man ihn als einen integralen Bestandtheil in die Form der Arie aufnahm, und so jenes Monstrum — Bravourarie genannt —, welches nimmersatt allen eigentlichen Lebenssaft des Dramas verschlang, erschuf.

Ich habe mich eben eines architektonischen Vergleiches bedient; halten wir ihn fest. Das Ornament darf die Bauglieder nicht decken, sondern soll sie im Gegentheil in Relief setzen. Allein der Ziergesang deckt die Glieder des Melodieenbaues — was sage ich — er kann nichts Anderes thun. Die architektonische Gliederung der Melodie ist der Art, daß jede Verengung und Erweiterung der einzelnen Inflexionen ihre Linie selbst der ganzen Richtung nach alterirt und ihren charakteristischen Ausdruck ändert. Die Intervalle und Rhythmen der Melodie müssen, sofern sie nur immer charakteristisch sein sollen, genauest festgestellt werden, und nicht minder die Harmonie, weil diese zur Charakteristik der Melodie beiträgt. Diese Entschiedenheit in der Formation sträubt sich gegen jeden die Eigenthümlichkeit verwischenden Passagentractus, und es ist ein großer Irrthum, überhaupt anzunehmen, daß durch einen solchen nach Seite der Melodie und Declamation hin eine charakteristische Darstellung erzielt werden könne. So ist daher die Ansicht Lessing's, »es könne keine Sprache völlig von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen ebensoviel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und er glaube, daß dies der natürliche Anlaß gewesen sei, ganze Passagen auf eine Silbe zu singen,« zu verwerfen. Was die Vocalise zuerst veranlaßte, haben wir gesehen. Es war der Abgang der Instrumentalmusik. Nachdem diese letztere vorhanden war, fiel der

Grund weg, diejenigen Momente der Charakteristik, welche in einer raschen rhythmischen Folge oder Bewegung bestanden, in den Gesang zu legen. Wenn später noch selbst Contrapunktisten ihre Imitationssätze mit ekeln Vocalisen anfüllten, so war das eine Geschmacklosigkeit, die heutzutage sich kein umsichtiger Autor mehr zu Schulden kommen lassen wird, in Betracht, daß er im Orchester die reichsten Mittel besitzt, die beweglicheren Gegensätze zur Gesangsfuge sicherer, schöner und charakteristischer darzustellen. Ein noch viel größerer und für das Drama geradezu verwerflicher Mißbrauch war es, wenn in der italiänischen Oper der Sänger als Folie ein Instrument zur Seite bekam, mit welchem er in Passagen wetteiferte, um seine Virtuosität zu beweisen. Ein sehr renommirter Operncomponist der Gegenwart hat noch immer sein Vergnügen daran, die Assoluta mit einer Querflöte concertiren zu lassen. Wie lange solcher Unsinn ferner geduldet werde, ist gar nicht abzusehen. —

Was nun die Vocalise an einer nach obigen Andeutungen hergestellten Melodie vornehmen könnte, ist leicht zu ersehen, wenn man eine Mustermelodie jener Art examinirt. Nehme man z. B. jene bekannte Arie aus Gluck's »Iphigenia in Aulis«, welche mit den Worten anfängt: »Il faut de mon destin subir la loi suprême«. Mit Recht haben Berlioz und Marx dieselbe als ein Modèle schöner und sinnig declamirter Melodie gepriesen. Ich kann sie bei Ihnen als bekannt

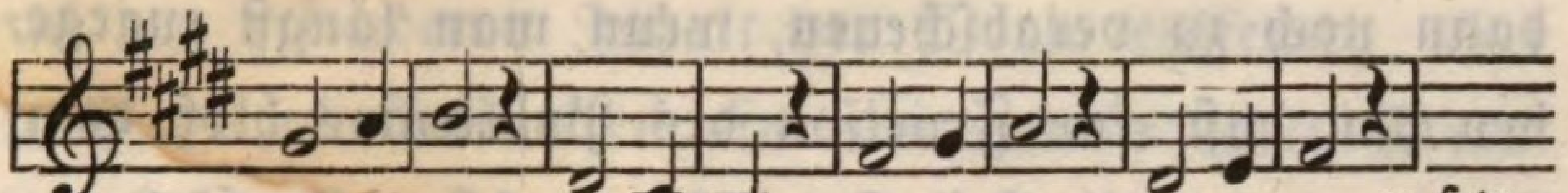
voraussetzen, sowie auch Marx's von feinem Gefühl zeugende Analyse derselben. Was wollte bei solchem Meisterwerke von Wahrheit und Innigkeit der Ziergesang thun? Ein Ton mehr, einer weniger, — die Verengung oder Ausweitung einer Inflexion, — Kürzung oder Verlängerung eines Rhythmus, — Läsion eines Intervalles, — und das liebliche Wunder ist zerstört. Indeß giebt es keine »Diva«, welche sich nicht anheischig machen würde, jenes reizende kleine Meisterwerk so zu coloriren, jedes Einzelne dem Wortsinn wunderbar sich anschmiegende Intervall so mit Verzierungen zu beladen und zu überladen, die zarten rhythmischen Accente so zu verstümmeln, daß ein ganzes großes Haus, welches der einfachen Weise Gluck's mit Verachtung horchte, beim Anhören des travestirten Tongebildes in den rauschendsten Beifall ausbräche. »Eine abgefeimte italiänische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weiß mit einem schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk wohlbedacht wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehaucht, die Sympathie stirbt in der Bewunderung der Urheberin,« sagt Schiller von der Schauspielerin. Bilden Sie sich aber etwa ein, daß die Bestrebungen der »göttlichen« Sängerin, welche ihren Namen nur von der Apotheose des Ziergesanges herleiten kann, als dessen Incarnation sie auf der Opernbühne herrscht, mitleidiger gegen den Dichter sei? Sie irren; denn diese Letztere

wendet, um die schöne Illusion zu ertödten, nicht nur den Blick, sondern auch die Kehle an, und ihr Zerstörungswerk gelingt daher auch stets schneller und sicherer.

Zwanzigster Brief.

Sie geben mir zu, daß der Ziergesang allerdings so zersetzend auf jene Melodieen wirken könne, welche durch ihren formalen Bau bereits die dichterische Intention erschöpfen und also die Unterordnung des Sängers dringend verlangen, aber Sie werfen mir ein, daß man eine ganze Gattung von Melodieen besitze, welche von Haus aus auf die Wirkungen des Ziergesanges angewiesen seien, und belegen Ihre Ansicht mit Rossini. Ich darf nicht beanstanden, Ihnen einzuräumen, daß Rossini allerdings in den meisten seiner Opern den Coloraturgesang eingeführt hat, ja daß er den bethörenden Reizen desselben einen großen Theil des Erfolges seiner Werke verdankt, wobei ihm die Unterstützung von Sängern sehr zu Statten kam, welche das Wesen des Ziergesanges und die Art, wie der Maestro dasselbe auffaßte und zur Anwendung brachte, genau kannten. Aber betrachten Sie jene Melodieen Rossini's genauer und Sie werden bald bemerken, wie sehr sie alles Ausdrucks, aller Charakteristik

und aller Consistenz entbehren. Nehmen Sie z. B. das bekannte: Una voce poco fà. Ist das eine wirkliche Melodie? Gewiß nicht! Räumen Sie die Vocalise hinweg und es bleibt Ihnen folgendes Skelett:



u. s. w.

die Basis eines gemeinen Solfeggio ohne alle und jede Bedingnisse einer expressiven nicht zu sagen dramatischen Melodie. Jede Rosina, welche weiß, was ihre eigentliche Aufgabe ist, wird sich auch, wie billig, nicht an das von Rossini beigeschriebene Ornament halten. Die harmonische Substruction erlaubt ihr jede noch so kühne Abweichung von demselben, vorausgesetzt, daß sie sich nur an das Gerippe hält, welches Rossini als die Seele seines melodischen Wechselbalges hingestellt hat. Ich erinnere mich noch genau, wie Frau Sonntag-Rossi mit diesem Wechselbalge verfuhr; sie hatte Rossini und das Wesen seiner colorirten Melodie wohl erkannt und die glückliche Willkürlichkeit, womit sie sich dasselbe zu eigen machte und über demselben einen zierlichen Neubau aus ihrem persönlichen wohladaptirten Materiale errichtete, konnte nicht verfehlen, ihr einen Triumph zu sichern, von dem, wie viel auch ihr selbst zukommen mochte, doch ein Drittheil stets billigerweise auf den gefälligen Gelegenheitsmacher zurückfiel.

Das Verfahren Rossini's beruht somit auf einer

geschickten Escamotage, und wenn man dem industriösen Sinn des »Schwanes von Pesaro« auch die größtmögliche Gerechtigkeit widerfahren läßt, so ist hinwieder die Gewissenlosigkeit des Speculanten selbst dann noch zu verabscheuen, wenn man längst zugegeben hat, daß eine Fraction des Publicums bloß demjenigen gern Beifall spendet, welcher sie für eine Bestie ansieht, die man nur durch den gröblichsten Betrug amüsiren darf. Die Wälschen mit ihren übertünchten Solfeggien haben Deutschland Millionen gekostet; hätte man sie geschätzt wie die Akrobaten, da sie doch bloß mit der Kehle zu machen suchen, was jene mit den Beinen, so mochte es angehen. Man hatte alsdann doch bloß den Schaden am Geldbeutel und wahrte den gesunden Menschenverstand, auf den der Deutsche so gern Anspruch macht. Wenn der Ziergesang eine deutsche Erfindung gewesen wäre, so würde man auch ohne Zweifel hinsichtlich der ästhetischen Würdigung so zu Werke gegangen sein und überdem an Gelde nicht mehr ausgelegt haben, als den Seiltänzern verabfolgt wird. Aber die Erfindung war eine ausländische, somit lag es nahe, hinter ihr eine göttliche Genialität versteckt zu wähnen, welche jede Coloratursängerin unter vier Augen mit soviel Schamhaftigkeit ablehnen wird, als ihr zu Gebote steht. Ist es nicht jämmerlich anzusehen, wenn ein Kopf wie Hegel sich von jener Industrie so dupiren läßt, daß er sich folgendermaßen darüber ergeht: »So ist

z. B. in der italiänischen Oper dem Sänger immer Vieles überlassen worden; besonders in Ausschmückungen hat er freien Spielraum, und insofern die Declamation sich hier mehr von dem strengen Anschließen an den besonderen Inhalt der Worte entfernt, wird auch dieses Executiren ein freier melodischer Strom der Seele, die sich für sich selber zu erklingen und auf ihren eigenen Schwingen zu erheben freut. Wenn man daher sagt, Rossini habe es den Sängern leicht gemacht, so ist dies nur zum Theil richtig. Er machte es ihnen ebenso schwer, da er sie vielfach an die Thätigkeit ihres selbstständigen musikalischen Genius« — Genius der Scala und des Arpeggio?! — »verweist. Ist dieser aber nun wirklich genialischer (?) Art, so erhält das daraus entstehende Kunstwerk (sic!) einen ganz eigenthümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein Kunstwerk, sondern das wirkliche künstlerische (oh!) Produciren selber gegenwärtig vor sich. In dieser vollständig lebenden Gegenwart vergißt sich alles äußerlich Bedingende, Ort, Gelegenheit, die bestimmte Stelle in der gottesdienstlichen Handlung« — man sieht, Hegel hat seltsame Voraussetzungen von den Exigenzen des sogen. Kirchenstyles — »der Inhalt und Sinn der dramatischen Situation« — hier fängt der Philosoph an allzu naiv zu werden — »man braucht, man will keinen Text mehr, es bleibt Nichts als der allgemeine Ton der Empfindung (?!) übrig, in deren Elemente nun die auf sich beruhende Seele (?) des

Künstlers sich ihrem Ergusse hingiebt, ihre Genialität (schon wieder!) der Erfindung, ihre Innigkeit (!!) des Gemüthes, ihre Meisterschaft der Ausübung (concedo) beweist und sogar, wenn es nur mit Geist, Geschick und Liebenswürdigkeit (war nicht eben von Genie die Rede?) geschieht, die Melodie selbst (man höre!!) durch Scherz (?!), Caprice (??!!) und Künstlichkeit (???!!!) unterbrechen (—) und sich den Launen (— —) und Einflüsterungen des Augenblicks (— — —) überlassen darf.« Soweit der Dithyrambus Hegel's auf den Ziergesang, welcher jeder gesunden Theorie vom formalen Materiale der Kunst spottet. Ihm war die launige Tradition des Aristophanes, in welcher sich die Liebe der alten Griechen für den Ziergesang viel weniger enthusiastisch kundgiebt:

»Doch wenn sich nur Einer zu schäkern erlaubt,
oder Schnörkel anschnörkelt der Weise,
Wie jetzt es die Schule des Phrynis erheischt, mit
erkünsteltem, schwier'gem Getriller,
Da regnet' es Schläg' in reichlichem Maß,
als seien die Musen gefährdet.« — (Wolken)

ohne Zweifel gänzlich abhanden gekommen, als er jenen Panegyr aufschrieb; nicht minder scheint er dabei seine eigene Theorie vom Kunstwerke vergessen zu haben, welche solchem rein materiellen, willkürlichen Gebaren einen eisernen Riegel vorschiebt. Wenden wir uns ab, mein Freund, von jener momentanen Verirrung eines großen Geistes.

Zweierlei ist uns bisher außer Frage gelangt. Erstlich: die wahre, ächte Melodie erträgt den Ziergesang nicht; möchten Sie dazu noch eines Erfahrungsbeweises bedürfen, so sehen Sie alle guten Erzeugnisse der deutschen Lyrik von Schubert bis auf mich (ich erwähne meiner nur, weil in diesem Augenblicke die Zahl derer in Deutschland, die in diesem Fache Besseres leisten, sehr gering ist) herunter, und Sie werden überall selbst da, wo auf eine große Ausbildung des Sängers gerechnet ist, finden, daß vom Ziergesange abgesehen wird. Zweitens haben Sie bemerken können, daß diejenige Melodie, welche auf den Ziergesang gestellt ist, den Namen Melodie eigentlich nicht verdient. Es muß Ihnen somit der Schluß, daß der Ziergesang nichts Wesentliches, Nothwendiges, sondern etwas Unwesentliches, Zufälliges sei, nachgerade nahe liegen. Alles Unwesentliche, Zufällige am Kunstwerk ist aber der Veränderlichkeit unterworfen. Diese Veränderlichkeit stellt sich auf die Forderungen der Mode und der Gewohnheit und die Willkür oder Fähigkeit der Ausübenden. Was erstere anlangt, so finden Sie, daß die nach den Gesetzen der Kunst construirten Melodieen des letzten Jahrhunderts noch heute Nichts an Macht und Reiz verloren haben, während die Coloraturen eines Mozart sogar veraltet sind und das moderne Ohr anwidern. — Was letztere betrifft, so ist man stets an die Persönlichkeit des Sängers gewiesen. Dieser

hängt entweder von den Einflüssen der Schule oder der besonderen Qualification seines körperlichen Organismus ab, welche ihm erlaubt, diese oder jene Art des Ornaments glücklich, leicht und in großer Vollkommenheit zu geben, ihm aber vielleicht die Hervorbringung anderer Arten unmöglich macht. Man findet in letzterer Hinsicht Coloratursänger von höchst einseitiger Ausbildung, und der Begriff der Manier, soweit er einen unüberwundenen Rest der Subjectivität beschlägt, realisirt sich hier, wie bei aller höheren oder niedrigeren Kunstthätigkeit in vollem Maße. Ein Blick in eine Methode (die bekannte von Garcia z. B.) belehrt Sie hierüber alsbald vollständig. Weiterhin ist allerdings zuzugeben, daß die Studien des Ziergesanges bis auf einen gewissen Grad auch zu der Ausbildung des Kunstsängers, wie ihn das Musikdrama erfordert, nützlich und nöthig sind, allein sie dürfen nicht auf den Zweck, sondern nur auf das Mittel influiren. Eine Trennung in den Principien der Ausbildung ist stets von eigenthümlichen Folgen begleitet. Der Kunstsänger, welcher die Elemente des Ziergesanges vernachlässigt hat, wird den vollen, schönen und leichten Gebrauch seines Materiales entweder nie haben oder zeitig einbüßen, während andererseits der ausschließliche Cultus jener Elemente dem edlen getragenen Gesange leicht entfremdet und dazu verleitet, mit einem bereits corrupten Material im Vertrauen auf die verbliebene einseitige Fertigkeit an die Bewäl-

tigung von Aufgaben heranzutreten, welche jene Fertigkeit perhorresciren. In diesem Sinne beschuldigt man Rubini, in späteren Jahren die Beethoven'sche »Adelaide« mißhandelt zu haben. Endlich ist das Virtuosenthum in dieser Branche wie jeder andere relativ berechtigt, sich für Geld bewundern zu lassen. Ich konnte das Erstaunen eines Berliner Musikers vollkommen begreifen, welcher mich haranguirte: »wie, was sagen Sie zu Frau Viardot-Garcia? Ich habe sie neulich eine Chopin'sche Etude vortragen hören. Noch nicht dagewesen — auf Ehre!« — Die Virtuosität im Ziergesange ist, wie jede außerordentliche Fertigkeit, in ihrer Art anzuerkennen, sofern sie von einem ungewöhnlichen Fleiße oder besonders glücklicher Anlage oder beiden zugleich zeugt. Aber in Hinsicht des Musikdramas frage ich Sie: à quoi bon? — Herunter damit von der Bühne und dahin, wohin sie gehört, in den — Concertsaal! —

Einundzwanzigster Brief.

Also Sie trösten sich endlich über Wagner's Vernachlässigung des Ziergesanges und begnügen sich mit seinem sporadischen ∾? Das ist gescheidt von Ihnen, mein Freund; aber sehen Sie, wenn man Jemand den

Finger giebt, so nimmt er sich gern gleich den Arm, und so sage ich Ihnen sub rosa, daß ich selbst jenes ∞ Wagnern an vielen Stellen gern erlassen möchte. Aus Purismus, denken Sie wohl? O nein; lediglich weil ich es als ein Moment der Manier ansehe, auf dergleichen ich überall gern Verzicht leiste. Indeß haben wir uns bei dieser Materie schon zu lange aufgehalten und gelangen nun spät zur Betrachtung des Wagner'schen Instrumentale. Gleichwohl müssen wir auch hier wieder etwas ausholen.

Ist auch unwiderlegbar die Instrumentalmusik kaum jünger als der Tanz und der Gesang, so handelt es sich heutzutage doch um ein orchestrales Sprachvermögen und daher auch um eine instrumentale Materiatur, welche ausschließliche Errungenschaft des letzten und gegenwärtigen Jahrhunderts sind. Nimmt man noch das Orchester Monteverde's, welches aus 2 Gravicembani, 2 Contrabassi da viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitacconi, 2 Organi di legno, 3 Bassi da Gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino mit 3 Trombe sordine bestand, und vergleicht dasselbe mit dem Normalorchester Berlioz's, so ersieht man alsbald die totale Aenderung nicht etwa bloß in der Zahl der Instrumente, sondern hauptsächlich in deren Gattung, was Farbe und Zusammenstellung betrifft. Man erhält von diesem Un-

terschiede einen ziemlichen Begriff, wenn man im Allgemeinen die Verwendung des Orchesters von damals der heutigen gegenüberhält. Namentlich springt dieser Unterschied auch in die Augen, wenn man damalige Orchestersatzformen gegen heutige vergleicht; denn gewiß ist der Abstand zwischen jenen Monteverdeschen Toccaten, welche vor Aufziehen des Vorhanges dreimal abgespielt wurden (Intraden, welche nicht vom Tone C wichen und welche, beiläufig gesagt, die älteren Ouverturen sind, als die von Lulli), und den Ouverturen zum »Benvenuto Cellini« oder den »Vehmrichtern« enorm. — Ich habe schon B. 12 erwähnt, daß die Vervollkommnung der Geigenfamilie den wesentlichsten Impuls zur Umgestaltung des Orchesters gab. Erst nachdem die trefflichen Violinenbauer in Oberitalien jene klangvollen, schönen Instrumente geliefert hatten, um welche die Virtuosen der Gegenwart einander gegenseitig beneiden und deren jedes nunmehr den Werth eines kleinen Capitales hat, und nachdem die Handhabung derselben durch Corelli, noch mehr aber durch Tartini's Verbesserung der Bogenführung so weit gediehen war, daß man den Fond des Orchesters in den verschiedenen Gattungen der Violinen erblicken konnte, trat jene Reformation des Orchesters ein, welche mälig zu unseren Zuständen hinüberführte.

Man gewahrt in Monteverde's Orchester noch Kneifinstrumente, welche zu jener Zeit in allen

instrumentalen Zusammenstellungen unentbehrlich gewesen zu sein scheinen. Es ist hier der Ort, zu bemerken, daß dieselben in dem Maße aus dem Orchester verschwinden mußten, als man den Satz für letzteres aus dem Kammerstyle vermittelte. Die auf wesentlich accordliche, harmonische, homophone Wirkungen angewiesenen Kneifinstrumente konnten in einem Körper keine Stelle mehr finden, wo in directer Folge des vorwiegenden Streichchores der polyphone Satz zum Style erhoben worden war. Dies ist charakteristisch für das Orchester von Haydn, Mozart und Beethoven. Das Opernorchester mußte immerhin etwas objectiver verbleiben, und sowie man in dieser Hinsicht im »Don Juan« die Mandoline wiederfindet, so erhielt sich in der Oper die Harfe fast ohne Unterbrechung bis auf den heutigen Tag, und neuerdings sieht man sie bereits auch wieder in das symphonische Orchester eingebürgert, wie in der Ouverture zu »Struensee« und »Athalia« und in Berlioz'schen Werken, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß der Letztere jenem Instrumente solche genuine Effecte abverlangt, welche auf jedem anderen Schallkörper schlechterdings nicht erzielt werden können, wie z. B. im Scherzo von »Romeo und Julie« und der Traumscene des »Faust«. — Was die Röhrenharmonie anlangt, ist man so ziemlich bei denjenigen Instrumenten stehen geblieben, welche vom Haydn'schen Orchester überliefert sind. Anders verhält es sich mit

dem Bleche, und hier ist einer einflußreichen Aenderung nicht vorüberzugehen. So lange nämlich die Hörner und Trompeten bloß die Naturtöne und diejenigen Stopftöne hervorzubringen vermochten, welche ersteren zunächst lagen, war die orchestrale Theilnahme jener Instrumente meist auf rhythmische und seltener auf harmonische Wirkungen gerichtet. Wie widerlich sie unter solchen Umständen auftreten konnten, ersieht man z. B. an dem Satze der Trompeten in der Schlußfuge der Mozart'schen Jupitersymphonie. Die Vertheidigung einer Satzweise, wo die Umrisse der Composition durch die Verwendung mangelhaft organisirter Instrumente systematisch corrumpirt werden, sei gewissen Protagonisten einer falschen Classicität (so mag man ihre sterbliche Seite billig nennen, um sie von der wahren, unsterblichen zu unterscheiden) überlassen, welche ohne Zweifel auch über andere Unvollkommenheiten der alten Orchestration entzückt sind. Wenn indeß auch melodische Effecte von denselben erheischt wurden, so geschah dies doch stets im Bereiche einer bestimmten Tonalität, wie z. B. an der Intrade zu »Bacchus' Schlauch ist unser Erbtheil« in Händel's Alexanderfest oder an der Leonoren-Arie in Beethoven's »Fidelio« ersehen werden kann. Die Modulation war somit immerhin erschwert. Nunmehr jedoch ist durch die Ventilisirung jener Instrumente die Möglichkeit der schnellsten und schwierigsten Modulation, sowie der unbeschränkten melodischen Verwen-

dung gegeben; natürlich sind auch alle übrigen, früher verlangten Wirkungen außerordentlich erleichtert. Die heutigen Theoretiker und ein gut Theil der Praktiker haben diesen Umstand noch nicht gebührend gewürdigt. Er ist für den modernen Satz von größtem Einfluß geworden. Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß die Alten in ihren größeren Werken oft andere Modulationen gewählt hätten, wenn die Beschränkung der Mittel es ihnen erlaubte. Die vielen faden Dominanthalbschlüsse, die man in den besten italiänischen Opern von ehedem, wie z. B. im »matrimonio segreto« findet und dergleichen auch bei Mozart sehr oft unangenehm auffallen, wären (namentlich bei schnellen Tempi) gewiß unterblieben, wenn man es in der Gewalt gehabt hätte, das Gesammtorchester rascher in fremde Harmonieen überzulenken. Weiterhin hat die Blechfamilie in Folge der Ventilisirung sehr merklichen Zuwachs erhalten, und es wird auch von diesem Zuwachs gelegentlich, wie bei Berlioz, ein sehr guter Gebrauch gemacht. Natürlich ist alles das nur gut an seinem Orte. Was man nun auch immer gegen die Ventilisirung einzuwenden habe, die meisten Scrupel der Theoretiker begründen sich bloß auf die Mißbräuche, welche die Executanten eingeführt haben. Unter diesen stehen obenan das Blasen auf Ventilinstrumenten, wo Naturinstrumente vorgeschrieben sind, wenn es sich um eine besondere Wirkung handelt, die durch die um ein Weniges reinere Farbe der letzteren

erzielt werden soll, und das Blasen auf einer und derselben Stimmung (gewöhnlich F), wenn eine andere Stimmung vom Componisten angegeben ist, welches namentlich bei tiefgeschriebenen Stellen sehr fatal werden kann, sowie in allen Fällen, wo der Tonsetzer auf den eigenthümlichen Klangcharakter der verlangten Stimmung gerechnet hat. Das sind Mißbräuche, an denen nicht die Ventilisirung unmittelbar die Schuld trägt, sondern die Unkenntniß oder Nachlässigkeit schlechter Dirigenten.

Es kann hier von den Aufgaben der Symphonik im weitesten Sinne als specifisch-musikalischer Kunst nicht die Rede sein. Wir werden bei Beleuchtung des »Kunstwerks der Zukunft« von selbst dazu gelangen, deren Rechte zu wahren. Auch kann diese Frage darum hier noch unerörtert bleiben, weil Wagner, wie sehr er auch einerseits die Subjectivität aufzuheben bemüht sei, andererseits die Objecte der Instrumentalmusik im Drama hinlänglich specificirt hat, um Anhaltspunkte für die Beurtheilung seiner Materiatur zu bieten, auf die es hier zunächst ankommen muß. In der That sind Wagner's Zumuthungen an die Instrumentalmusik nicht gering. Die Motivirungen der Ahnung, der Erinnerung, die Vorbereitung der Stimmung, die Deutung der Geberde, womit er das Orchester beauftragt, setzen in demselben ein Ausdrucksvermögen voraus, dessen subjective Verwendung a priori allzunahe liegt, als daß man versucht sein könnte, sie Wagnern zu Liebe zu leugnen.

Vor Allem handelt es sich nun darum, den richtigen Gesichtspunkt zu finden, von welchem aus die Materiatur des Orchesters betrachtet werden muß. Man ersieht in B. 10, daß das Nebeneinander der Töne, resp. ihre Vergleichung bei vorausgesetzter Verschiedenheit außer den Differenzen der localen Höhe und Tiefe, und der kürzeren oder längeren Dauer, welche wesentlich Gegenstand der formalen Materiatur sind, auch die Differenzen der Dichtigkeit und der Abstammung in Ansehung der Klangfarbe ergiebt. Wir haben jenes das dynamische, dieses das Moment der Farbe genannt. Diese beiden Differenzen nun sind der Orchestration wesentlich: die Masse und ihr entgegengesetzt die Isolirung der Instrumente, sowie die Farbengebung kommen da zunächst in Betracht. Was die formale symphonische Materiatur anlangt, so sind in B. 12 die nöthigen Andeutungen gegeben, und ihr weiterer Verfolg kann daher hier füglich umgangen werden.

Zweiundzwanzigster Brief.

Der ganze Complex der Instrumente ist in Saiten- und Blasinstrumente eingetheilt. Die Saiteninstrumente stehen jedenfalls dem formalen Inhalt des Kunstwerkes am nächsten, sie bilden gewisser-

maßen den Uebergang von demselben zur realen Materiatur. Ihre Articulation in Hinsicht der Assonanz ist unbestimmter und daher auch modulationsfähiger als die anderer Instrumente. Sie leihen sich daher auch zu einer vielseitigeren Charakteristik. Nehme man z. B. die Violine. Ihre Assonanz kann vom lieblichsten, fast unhörbaren, bis zum rauhesten Consonanten abgestuft werden, da der Bogen dies leicht hergiebt. Dasselbe ist mit der Vocalisirung der Fall. Diese wird bei einer Melodie sich stets nach der Saite und nach der Position richten, auf welcher man sie spielt. Endlich assimilirt sich die Violine auch in der Farbe sehr leicht anderen Instrumenten. Eine Passage z. B. auf der G=Saite in höherer Lage sonor angestrichen, wird sich sehr der Hornfarbe nähern. Streicht man Töne auf der D=Saite am Griffbrett etwas locker an, so erzielt man die Farbe der tiefen Flötenlage. Die sogenannten Flageolettöne ergeben jene ätherische Flötenfarbe in einer sehr hohen, ich möchte sagen fernen Region, für welche die moderne Orchestration noch jedes anderen Mittels entbehrt, und es war eine seltsame Kurzsichtigkeit, welche einen bekannten Altmeister gegen die Erweiterung des Materials nach dieser Seite hin protestiren ließ. Die Blasinstrumente sind in der Articulation begränzter aber bestimmter. Die Assonanz ist bei ihnen ebenso wenig vielseitig als die Vocalisation. Hingegen sind die Farben unterschiedener.

Wenn als Darstellungskreis der absoluten Symphonik diejenige Lyrik und Epik (beschreibende Poesie inbegriffen) anzunehmen ist, deren Objecte in gewissem Sinne zu concret, um der Poesie, oder zu abstract sind, um der bildenden Kunst (insbesondere zunächst der Malerei) anheimzufallen, so darf es nicht wundern, das orchestrale Sprachvermögen nach beiden Seiten hin dergestalt ausgestattet zu sehen, daß sich das Material der Verstandessprache darin räumlich, und das der Malerei zeitlich idealisirt zeigt. Es ist dies eine endgültige teleologische Anschauung vom Wesen des symphonischen Orchestralkörpers, und ich hoffe, man werde inskünftige bei Verabfassung von ästhetischen und musikalisch-theoretischen Handbüchern Notiz davon nehmen. Den bereits angedeuteten Analogieen in sprachlicher Hinsicht werden Sie diejenigen der Metrik und des Periodenbaues von selbst hinzufügen. Das Material der Malerei nun ist gleichfalls in sehr vollständigem Umfange hier enthalten, d. h. zeitlich flüssig gemacht. Wesentlich liefert die formale Composition die Zeichnung; nämlich die melodischen Momente liefern die Umrisse, die harmonische Verdichtung oder Verdünnung ergiebt Schatten und Licht im Allgemeinen, wie man sie auf dem Carton erblickt. Die Instrumentation nun hat das Colorit zu bieten. Die Charakteristik ist hier

wie dort auf alle Einzelmomente der Materiatur hingewiesen. Bei Vertheilung von Schatten und Licht kommen das dynamische Vermögen und die Zahl der Instrumente schon in Betracht, bei dem Colorit selbst jedoch die Farbe speciell. Ich glaube meinen Collegen einen Gefallen zu erweisen, wenn ich sie auf die ungefähren Analogieen in letzterer Hinsicht noch besonders aufmerksam mache. Man findet selbigen gemäß die Flöte von heller und farbloser bis zu blauer Luft, — die Hoboe von hellem Gelb bis zu Saftgrün, — die Clarinette von rosa bis zu violettblau, — das Fagott von grau bis zu schwarz, — das Horn von waldgrün bis zu braun, — die Trompete von hochroth (scharlach) bis zu purpurviolett, — die Posaune von purpurroth bis zu braunviolett farbhaltig. Es ist ersichtlich, daß ein sinniger Instrumentalcolorist sich hiernach einrichten wird, daß übrigens die genaue Kenntniß jener Palette auch ein ernstes Studium erfordert, da sonst die zweckmäßige Einzelverwendung und Mischung der Farben unmöglich ist. — Ich führe diese Betrachtung hier nicht weiter aus. Das Geheimniß des instrumentalen Sprachvermögens läßt sich in seinen umfangsreichen Tiefen nicht auf ein paar Seiten und während der Spanne Zeit, die mir hier dazu gegönnt sind, ergründen. Der Laie und Liebhaber findet in Obigem den Schlüssel dazu, der ihm bisjetzt vielleicht abging, — der denkende Fachmann und Künstler die

Anregung zum weiteren fruchtbaren Verfolge. Nur wenige Abschweifungen seien mir hier noch vergönnt.

Die Zusammenstellung von Instrumenten muß evident für jeden musikalischen Satz so sein, daß seine vollendete sinnliche Darstellung dadurch ermöglicht wird. Das verhält sich in der heutigen Praxis nicht also. Man hat stabile Zusammenstellungen weniger Instrumente, welche nicht im Stande sind, die sinnliche Erscheinung vollständig zu geben, sondern bloß den formalen Gehalt der Composition zur Wahrnehmung bringen. So sind z. B. die Zusammenstellungen eines oder mehrer Saiten- oder Blasinstrumente mit dem Klaviere unfähig zur sinnlich vollendeten Charakteristik, und die Idee gelangt bei ihnen zur bloß formalen Erscheinung; — so ist das Klavier allein, wenn es nicht nach seiner rein individuellen Seite hin vom Componisten benutzt wird, bloß zur Wiedergabe des formalen Compositionsgehaltes fähig. Wie sehr auch seine Articulation in neuerer Zeit durch Liszt's ingeniöse Bestrebungen gehoben erscheine, so ist doch nicht zu verkennen, daß dieselbe bei jeder Nachahmung anderer Instrumentalfarben stets eines bedenklichen Appels an die Phantasie des Zuhörers bedürfe. Es ist nun ein vergebliches Bestreben, den Satz für Piano und Violine z. B. so zu vollziehen, daß man eine gleichmäßige harmonische Färbung anstrebe, welche die verloren gehende vollendete Individualisirung ersetzen soll.

Was ich zu Handen der musikalischen Kritik im October des vorigen Jahres bei Erscheinen meiner Ekloge für Klavier und Geige (op. 57) ausgesprochen habe, ist mir in jener Hinsicht ausgemachte Wahrheit: »Die Klangfarbe des Streichinstrumentes ist von der des Piano so verschieden, daß, wie sehr man auch in harmonischer Schreibart bemüht sein möchte, einen Zusammenklang (Gleichklang) auf dem Papiere herzustellen, für das Ohr doch immer der Stimmgang des Streichinstrumentes sich in einem separaten und integralen Ductus bemerklich machen wird. Ich verzichte daher auf jene Wirkung für die Augen und schreibe für jedes Instrument nach der ihm eigenthümlichen Darstellungsfähigkeit; ich bekenne, daß ich in dem freien und ungebundenen Nebeneinander der Spieler eine bessere Harmonie gewahre, als in dem erzwungenen und alle Individualität hemmenden Mit- und Ineinander derselben.« Daß dadurch die ganze Natur des Satzes geändert wird, ist ersichtlich; aber ebenso klar muß es dem Künstler sein, daß diese Aenderung als eine nothwendige, naturgemäße unabweisbar ist. Nicht viel anders verhält es sich mit dem Gesange zum Piano. Die Sprache zwar ersetzt hier Vieles, indessen doch nicht Alles, und wenn Jemand sich darüber aufhält, daß ich da und dort den Klavierpart harmonisch von der Stimme ablöse und beide getrennt zu besonderen Abschlüssen führe, so habe ich ihm nur zu bemerken, daß es eben in der Natur beider

Coefficienten liegt, da, wo es ein Moment der Charakteristik erheischt, gegensätzlich und unabhängig fortzuschreiten. Wer solches Kunstschaffen nach den unbegründeten Ansprüchen einer alten Harmonik oder vielmehr Accordlehre bemißt, der steht noch auf einer Bildungsstufe, von welcher aus er nicht Anspruch darauf machen darf, daß man seine Einwendungen beachte. Der Contrapunktist wird mich bereits verstehen und rechtfertigen; der Aesthetiker endlich wird finden, daß ich nicht anders handeln durfte. — Was die Materiatur beim Streichquartette anlangt, so ist sie in formaler Hinsicht die leichteste, in realer die schwerste. Das Streichensemble hat außer einer Fülle eigener natürlicher auch viele künstlich beizuziehende Farben, wie schon oben angedeutet wurde. Ich halte dafür, daß Beethoven hier unter allen Componisten für die in Rede stehende Gattung am meisten Colorist war, wie das der Inhalt seiner Werke oft mit sich brachte, und wie seine ganze Richtung bei der großen symphonischen Composition ihn dazu ausgebildet hatte. Der historisch intentionirte Mendelssohn und der absolut- (subjectiv-) idealistische Schumann sind hiervon schon wesentlich wieder abgekommen. Indessen findet man bei Ersterem noch Ausnahmen.

Im Ganzen und Großen nun ist für das Folgende der Begriff des Coloristen gegenüber dem des Formalcomponisten in der Instrumentalmusik, den wir schon B. 17 angedeutet haben, wesentlich festzuhalten.

Dreiundzwanzigster Brief.

Wir haben bereits oft genug bemerken müssen, daß Wagner im Wesentlichen Homophonist sei, und daß er sich nur ausnahmsweise zur Polyphonie erhebe; wir haben gesehen, daß dies zum Theil auf Rechnung seines Postulats einer einzigen und absoluten Melodie und seiner irrigen Ansicht von der Harmonie zu setzen ist. Das homophone Verfahren ist denn auch bei der begleitenden Figuration, sowie bei den selbstständigen Orchestersätzen überwiegend vorherrschend. Bei ersterer sind die rein harmonischen, dann die harmonisch-rhythmischen, endlich die melodischen Motive zu unterscheiden. Die rein harmonischen Motive bestehen in der Tenute überhaupt, welche natürlich nie zu umgehen ist, und zur Begleitung einer recitativisch gehaltenen Sangweise unentbehrlich erscheint, und der tremulirten Tenute insbesondere, welche sich bei Wagner des häufigsten Gebrauches erfreut; man hat ihm denselben schon vom »Rienzi« her vorgeworfen und er ist für die Manier kennzeichnend. Verschieden und zahlreich sind die harmonisch-rhythmischen Motive. Es sind einmal solche, wo die compacte Harmonie in einfache gleiche Rhythmen zerlegt ist, wie die Triolen der Bläser S. 51 und 138, der Geigen S. 170, der Holzbläser S. 185, — dann die syncopirten Harmonieen auf

bleibenden oder fortschreitenden Accordlagen, wie S. 5, 6, 11, 12 u. s. w., besonders S. 188, — die zerlegten arpeggirten Harmonieen ohne besondere rhythmische Bedeutung, — weiterhin aber dann vorwiegend rhythmische Motive, wie das schon B. 16 angeführte, oder das S. 98 auftretende von charakteristischer Wirkung (letzteres hat einen Vorläufer im Finale des zweiten Actes des »Tannhäuser«). Interessant sind die Figurationen S. 25, 75, 96, 98, 190, 231 in ihrer vorwiegend harmonisch-rhythmischen Haltung. — Melodisch und melodisch-rhythmisch zeichnen sich aus die Figurationen S. 24, womit Friedrich's: »mich irret nicht ihr träumerischer Muth« begleitet ist, die Figur, womit die vier Trompeter auf S. 26 und 27 markirt sind, das Figuralmotiv in Friedrich's Arie S. 75, welches in der folgenden Scene als Erinnerung wiederkehrt; ein anderes S. 85; weiterhin die melodische Figuration, womit die Monodie der Ortrud S. 90 anhebt, sie erinnert, vom Instrumentale abgesehen, an jene Art von Figuralbegleitung, die man aus dem Debut Wolfram's und der zweiten Strophe der Erzählung des Tannhäuser kennt und die am richtigen Orte stets von trefflicher Wirkung ist. Ebenso ausgezeichnet ist die etwas combinirtere Figuration auf S. 182; schwierig und riskirt diejenige des letzten Situationsstückes. Alle diese kleinen Sachen sind sehr unwillkürlich und wirken daher charakteristisch. Sie sind großentheils neu, originell, äußerst geschmackvoll

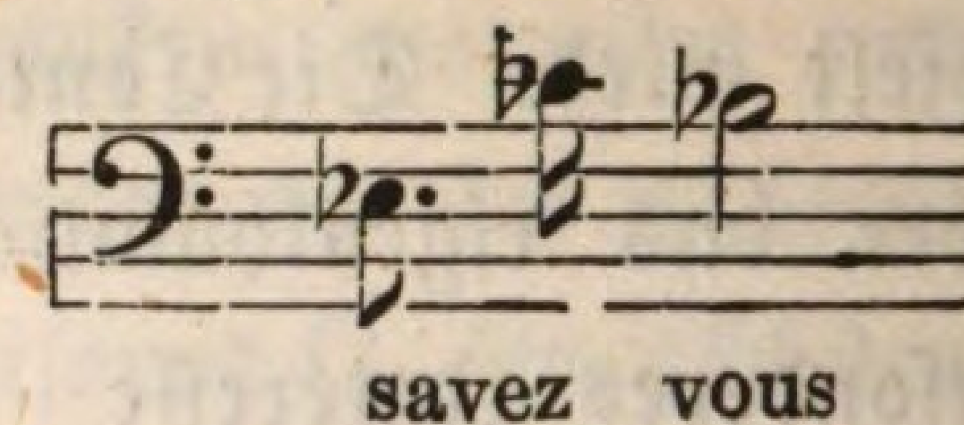
und dabei meisterhaft colorirt. Ihr Studium ist den Componisten der Gegenwart, die sich hierin leider zum größeren Theile sehr banal geben, aufs Nachdrücklichste zu empfehlen. Wir gelangen weiterhin zu einigen Details, die Wagner sehr bevorzugt. Dazu gehören jene rasch anlaufenden Violinfiguren, welche sich in einer stridenten Bewegung auf hohen Lagen gipfeln; sie treten gewöhnlich bei gewissen Abschnitten in der Handlung oder Declamation ein, und sind sehr auffällig. Dergleichen sind die Passagen S. 6, 8, 9, 56, 113, 137, 142, 202, 204, 230 und ähnliche. — Ferner die figurirten Bässe, ohne welche es bei Wagner nicht wohl abgeht; man sehe dergleichen im Schlußchor des ersten, im Männerchor des zweiten (S. 117, 120 u. ff.), im Marsche des dritten Aufzuges; endlich die rhythmischen Figurationen des Bleches. Man kann sagen, daß Wagner in letzteren eine Meisterschaft erlangt hat, welche ihm kein Componist der Gegenwart und Vergangenheit streitig machen dürfte. Es ist hier vorab von der Figuration planer Harmonieen die Rede; mit solchen sind die Vorträge des Königs im ersten und letzten Acte begleitet. Dann von jenen Fanfarenmotiven, deren zwei den vier Königstrompetern eigen sind, beide von sehr charakteristischer und doch einfacher Bildung. Hübsch und von sehr grell contrastirender Wirkung ist die Fanfare am Anfang des zweiten Actes (es sind zwar hier auch noch andere Instrumente verwandt, doch ist die Materiatur

überwiegend von Messing), an dessen Schlusse die Königsfanfare, von zwei anderen der Trompeter auf dem Söller und auf dem Thurme begleitet, auftritt. Der liedförmige Satz in D, womit zwei Trompeter auf dem Thurme die dritte Scene des weiten Actes, eröffnen, welchen zwei andere aus der Ferne antworten, ist äußerst einfach, aber von trefflicher Wirkung. Die Intrade, welche den Eintritt des Chores vorbereitet, wölbt sich imitativ mit dem ersten Satzgliede derselben aus der Tiefe der großen Octave herauf über einem Orgelpunkt D (ohne scharfes Blech), nach 28 Tacten ist modulirt $\overset{5}{\text{d}}\;{}^{6}\;\overset{3}{\text{c}}$, auf diesem c setzen die vier Königstrompeten unisono ein, was sehr schön effectuirt. Die ganze Tonmalerei, welche den Tagesanbruch und die mit ihm eintretende Rührigkeit der Burgbewohner schildert, ist sehr treffend, einfach und edel. Allerdings beruht sie nur auf der geschickten Auseinanderlegung eines Accordes, wie dergleichen bei Wagner zu Dutzenden vorkommen, und wir solcher schon im Vocale als eines von ihm vielverbrauchten Behelfes gedacht haben. Aber der Colorist hat hier den Mangel aus seinen Mitteln reichlich gedeckt. Wir knüpfen hier die Betrachtung der übrigen *selbstständigen Instrumentalstücke* an, indem wir zunächst den Marsch im dritten Acte examiniren, in welchem sich die Handhabung der Fanfare auf meisterhafte Art ausprägt. Ich kann mir eine kleine Beschreibung dieses merkwürdigen Stückes nicht versagen. Das Tu=

multuose, welches in der mäligen Ansammlung der einzelnen Fähnlein eines feudalistischen Heerbannes, wovon ein Theil beritten, liegt, ist in dem Continuo von raschen staccatirten Triolen des Streichensembles gut angedeutet. Es muß bemerkt werden, daß die für die Fanfaren verwendeten Trompeten, in den vier C-Trompeten des Königs und in weiteren vier Paaren von D-, Es-, E- und F-Stimmung bestehend, lauter Naturinstrumente sind, somit auf Eigenthümlichkeit der Stimmungsfarbe und derbe Gesundheit des Tons gerechnet ist. Eine sechzehntaktige Fanfare der beiden Es-Trompeten beginnt das Stück über jenem Figuralbaß, dessen erstes Motiv alle neuen Einsätze begleitet. Sie verkündet die Ankunft eines berittenen Grafen mit seinem Heergefolge und nähert sich natürlich wie alle folgenden erst mälig der Bühne. Als der Graf angelangt ist, fällt das Orchester mit einem eigenen sehr nobeln und kräftigen, harmonischvollen sechzehntaktigen Satze ein (dessen vier erste Takte indeß große Familienähnlichkeit mit dem Hauptmotiv des Gebetes des Königs im ersten Acte bekunden, welches seinerseits wieder mit dem Gruß »Wolfram's« an »Tannhäuser« fast identisch ist) und modulirt am Schlusse desselben, der geschickt gangartig geformt ist, nach D. Hier Einsatz der D-Trompeten mit einer kürzeren Fanfare; nach neun Takten ist der Graf, welchem diese Trompeten zur Einführung dienen, angekommen, die D-Trompeten schmettern auf

A fort, der Continuo modulirt nach A-Moll, und von fern intoniren die F-Trompeten des dritten anlangenden Grafen ein derbes C; nach zwei Takten ist man in F-Dur, von wo die Fanfare der letzten Trompeten neun Takte weitergeht, bis der dritte Graf auf der Bühne angelangt ist. Das Orchesterthema begrüßt den Neuangekommenen in F, modulirt aber diesmal am Schlusse nach E-Dur. Fanfare der E-Trompeten (wie die beiden vorhergehenden elf Takte lang); im zwölften Takte ist auf $\overset{3}{\text{a}}$ modulirt und während der Graf einzieht, intoniren die sich nähernden vier Königstrompeter ihr unisones C, im nächsten Takte setzen sie ihre stehende Fanfare auf $\overset{6}{\overset{4}{\text{G}}}$ fort und die schon angelangten Trompeter blasen ihnen jeder seinen lustigen Gruß entgegen. Nach zwölf Takten ist auch der König angelangt, und das Orchester begrüßt ihn in Pleno mit seinem zu zwanzig Takten ausgeweiteten Motiv, woran sich eine stridente Coda mit den Zurufen der versammelten Heerbanner und der wiederholten Fanfare der Königstrompeter hängt. Es ist das ein pompöses und in seiner Art einzig dastehendes Stück. Man schicke einmal eine Compagnie Grenadiere ins Theater, wenn diese Scene mit dieser Musik aufgeführt wird, und es wird ihnen dabei ganz anders zu Muthe werden, als bei dem Abblasen eines Gungl'schen Marsches oder einer Verdi'schen Cavatine, womit sich heutige Militär-

musikchöre gern bethätigen. Indessen muß hier bemerkt werden, daß dieser Marsch — wie ich das Stück nun schon einmal genannt habe — schlechterdings außer der Bühne gar nicht aufzuführen ist; denn er ist rein aus der Natur des scenischen Vorganges geschaffen, und von diesem ganz und gar unzertrennlich. — Ein weiterer selbstständiger Orchestersatz ist das kurze marschartige Stück aus D im ersten Acte, welches während der Vermessung des Kampfplatzes gespielt wird. Die Contoure desselben sind sehr einfach, aber das eigenthümliche Colorit verleiht ihnen ein besonderes Interesse. Die ganze Stelle ist für den Instrumentalcomponisten beachtenswerth. — Ungleich mehr Combination gewahrt man in dem nachfolgenden Orchestersatze, welcher den Zweikampf begleitet. Das denselben vorbereitende Motiv ist hier zweistimmig canonisch durchgeführt, und das Anprallen der Schilde, sowie die geführten Hiebe sind in den malenden Violinfiguren zweckmäßig wiedergegeben. Die Liebhaber der guten alten Zeit, welche das Stück auf S. 89 u. ff. der Partitur nachsehen, werden es, ob sie wollen oder nicht, um ein Ziemliches geistreicher finden müssen, als das Duellstückchen in »Don Juan.« — Die Einleitung des zweiten Actes mißfällt mir ihrer ganzen Motivirung wegen, über die ich mich schon oben aus Anlaß des in demselben Aufzuge enthaltenen Situationsstückes geäußert habe. Ich will gern zugeben, daß die Färbung charakteristisch ist, aber auch

hier begegnet es mir unangenehm, daß die Baßclarinette als das ihr in der ganzen Scene wesentlich eigene Motiv ganz dasselbe giebt, womit Meyerbeer den Gesang Marcel's in der bekannten Scene des »Interrogatoire« (Hugenotten), die von einer Baßclarinette introducirt wird, beginnen läßt. Ich werfe Wagnern nicht gern Reminiscenzen vor, sowie ich auch in einigen anderen Dingen die möglichste Discretion gegen ihn beobachte; aber diese Ideenassociation ist denn doch ein wenig zu auffallend: 

Ebensowenig kann ich mich an der Einleitung zum dritten Aufzuge erlaben. Es fehlt ihr nicht an Feuer und an einem gewissen Glanze; aber ersteres zündet nicht und letzterer blendet nicht, man kann der Sache also ganz ohne Gefahr näher treten und sie mit Muße besehen. Da entdeckt man denn bald die Kahlheit der Ideen, zu sagen die Seichtigkeit des Homophonisten, der hier auch den von ihm bis zum Ekel verbrauchten Effect, eine plane Melodie unter »schwirrende« Geigenfiguren zu legen, so craß wie möglich ausbeutet. Der Schnitt ist kurz und unsymphonisch; will ich auch zugeben, daß die monodischen Phrasen eine gewisse Frische haben, so ist doch auch selbst dies zu beschränken, namentlich in Ansehung des ganzen Mittelsatzes. Das Interessanteste in dem Stücke ist die Transition von diesem Mittelsatze zur Reprise; diese

letztere selbst ist platt und die Coda daran ein reines Nichts. Was Wagner in diesem Stücke schildern wollte, hat er selbst gesagt; ich lasse mir indessen Nichts weismachen, und wenn ich die Schilderung eines geräuschvollen Festes in Wahrheit einmal hören will, so gehe ich doch lieber zu Berlioz und lasse mir das »Fest bei Capulet« vorspielen. Wagnern ist zu rathen, daß er wenigstens da, wo er mit symphonistischen Prätensionen auftritt, seinen homophonen Styl zu Hause lasse, und hergebe, was man mit Recht von ihm verlangen kann. Was Dilettanten sagen, denen er gern mit Massen imponirt, kümmert mich nicht. Gewissen Leuten macht es den selbigen Effect, ob man ihren Gehörsinn mit Federfahnen kitzelt oder mit Ohrfeigen tractirt, wenn ihr Trommelfell nur gereizt wird. Diesen sei mir erlaubt mich weniger beizuzählen. Die Speculation auf den Dilettantismus ist übrigens entweder Wagner's schwache Seite überhaupt nicht, oder aber er hält sich unwillkürlich für besser, als er ist. — Wir kommen zu dem Satze, womit Wagner anfängt, und wir aufhören, zum Vorspiel. So groß auch die Versuchung ist, hier sich einer kleinen Meditation über Ouverturen, Vorspiele und dergleichen Dinge »im Allgemeinen« zu überlassen, so will ich ihr doch lieber aus dem Wege gehen. Wagner deducirt in »Oper und Drama« (III, 181 u. ff.), wie man den Vorwand finden kann, von der Monodie der dramatischen Person den Inhalt für die

symphonische Einleitung (Vorbereitung) zu borgen. Es kann mir sehr gleichgültig sein, ob er seine Theorie nach seiner früheren Praxis eingerichtet, oder ob ihm jene Theorie bei letzterer schon gegenwärtig gewesen. Es ist genügend, das Resultat zu haben, welches einfach in der systematischen Destruction des symphonischen Styles besteht. Man declamire für die Tannhäuserouverture *) so viel man will, und ebenso für das Lohengrinvorspiel: beide Stücke sind aus monodischen Melodieen gebildet; dort sind es mehre, die untereinander abwechseln, — hier ist es eine, die in mehren Tonarten wiederkehrt. Diese Melodieen schwimmen auf der Oberfläche der einfachen oder figu-

---

*) Dieses Werk ist am ehesten als ein relativer Fortschritt über die Weber'schen Ouverturen hinaus anzusehen. Wer die symphonische Berechtigung dieser zuläßt, der wird finden, daß die Formen der Tannhäuserouverture breiter sind, worin ein Mangel dieses Werkes gegenüber den Weber'schen liegt; denn die einseitig homophone Anlage wird bei Weber durch die concise Form und den schnellen Wechsel der Sätze erträglich. Dagegen ist das Colorit Wagner's glänzender, indem es eben auf die Höhe des diesseitigen Gesammtfortschrittes gerückt ist. Daß die Form des Wagner'schen Werkes sehr ebenmäßig und ganz den Regeln der Tradition gemäß ist, läßt sich genauest nachweisen. Es liegt daher kein Grund vor, sie nicht den Weber'schen Arbeiten an die Seite zu setzen, beziehungsweise vorzuziehen, je nachdem man für die Naivetät dort, für die Rhetorik hier mehr eingenommen ist. Indessen kann sie mit den Werken eines Berlioz natürlich ebensowenig concurriren, als mit einigen anderen der neueren Zeit.

rirten Harmonie, wie die Fettaugen auf einer Wassersuppe, und der Aufwand von äußeren Mitteln, namentlich was Figuration und Colorit anlangt, ist nicht im Stande, öfter als bei einmaligem Anhören über die Armuth an Gehalt zu täuschen. Die verhältnißmäßige Abrundung der Form thut hier nichts hinzu und nimmt nichts hinweg. Die Steigerungen Wagner's sind, wie man weiß, meist ausschließlich dynamischer Art, und daß er in anständiger Weise enden muß, wenn er fertig ist, versteht sich bei ihm eben wie bei jedem anderen Compositeur von selbst. Daß man nun überhaupt aufhören soll, symphonisch zu schreiben, weil es Wagnern nicht gut von der Feder läßt, scheint mir eine so unbescheidene Zumuthung an Kunst und Künstler, daß man wohl nicht ernstlich auf sie Rücksicht zu nehmen braucht. Ich führe hier meine Ansichten nicht weiter aus. Sie, mein Freund, haben Einsicht genug, um zu wissen, daß ich mehr als Recht habe; sollten wir auf Jemand stoßen, welcher dies ohne Vorurtheil bezweifelte, so stehen wir mit einer Analyse der Tannhäuserouverture zu Diensten, welche unser Recht ins hellste Licht setzen wird. Es fällt mir nicht ein, zu behaupten, daß nicht ein ganzer Satz, und wenn es eine Ouverture oder ein Vorspiel sein sollte, ausnahmsweise einmal ganz homophon geschrieben werden könne; aber ich protestire nur dagegen, daß man dies zum Princip erhebe, indem man die polyphone Melodie aus dem Gebiete

der Kunst mit einem frechen Federzuge streicht und diejenige des ersten Tenors oder sonst irgend einer Person oder Sache, die im Drama vorkommen mag, und deren monodische Vertretung nach den mehrfach gerügten Wagner'schen Principien formirt ist, dem Orchester aufzwinge. Wagner thut zwar in seiner Weise nur, was die Klaviervirtuosen, welche sich seit zwanzig Jahren abmühen, auf ihren Instrumenten die Vocalmelodie zu verarbeiten (in Wahrheit ähnelt seine Art, die Geigen über dem tenorisirenden Gesang weg zu figuriren, sehr der Manier moderner Klaviercomponisten); aber diese Sünde am Style entschuldigt die seine nicht. Die Unkeuschheit im künstlerischen Schaffen rächt sich stets durch Krankheiten der Kunst, welche gefährlich auf den Künstler zurückwirken *). — Was nun das Vorspiel des »Lohengrin« betrifft, so ist es ein trefflicher Beleg für meine Behauptung. Der ärmliche Inhalt desselben besteht aus einer einzelnen Melodie, welche mit ziemlich interessanter Mo-

*) Ich kann mich hier der Erinnerung an jenen Maler nicht entschlagen, welcher vor längerer Zeit eine Landschaft auf die Pariser Ausstellung brachte. Alle Welt bewunderte daran eine Sonne von blendendem Glanze. Das Bild hing etwas hoch. Mehre Bewunderer setzten endlich durch, daß es heruntergenommen ward. Was war das Kunstmittel, wodurch der Maler so schlagenden Effect erzielt hatte? Ein wohlpolirter Metallknopf. — Das Gemälde ward natürlich entfernt. Man mag hieraus meinen Aberwillen gegen gewisse Effectmittel erklären.

dulation zur Wiederkehr auf der Dominante, dann auf der Tonica, dann auf der Unterdominante geführt ist, worauf dann eine Coda folgt, welche nicht aus dieser Melodie selbst hergeleitet und somit wohl nur als Ahnung hingestellt ist (vgl. B. 12 und 16). Die harmonische Motivirung besteht in jener alterthümelnden Verbindung der Dreiklänge von A-Dur und Fis-Moll, woran sich ein Fauxbourdon hängt. Das fünfmalige Zurückkehren der Melodie zu Fis soll eine Schönheit sein, und wie aus dem Secundterzaccord auf dem vierten Fis zu schließen ist, eine gewisse Ueberschwenglichkeit andeuten: ich »verstehe« das vollkommen, aber ich weiß, daß man das besser und schöner thun konnte. Man bewundert nunmehr gern das herrliche, durch außerordentliche Weichheit bei großer Bestimmtheit entzückende Colorit, womit Wagner die dürftigen Umrisse seines Tongemäldes zu heben im Stande war, das Geschick, womit er die Einsatzpointen maskirt, die Figuration, welche unter dem Scheine der Selbstständigkeit die Harmonieen umschreibt und das melodische Gebilde mit einem durchsichtigen zarten Schleier umhüllt, die mälige, äußerst subtil bewerkstelligte dynamische Steigerung, die Feinheit, Präcision und Sicherheit, womit Alles bis ins Kleinste berechnet und ausgeführt ist, sowie einzelne sehr geistreiche Wendungen der Harmonie und des instrumentalen Emploi, — und ich darf sagen, daß es aufrichtig und mit Freuden geschieht, wenn ich mich

vor der diesseitigen Meisterschaft Wagner's ehrfurchtsvoll beuge, und zugleich bekenne, daß ich so viel von ihm zu lernen habe, als, wie ich glaube, alle Meister der Gegenwart, mit Ausnahme von Berlioz, es könnten und sollten.

Vierundzwanzigster Brief.

Das Wagner'sche Orchester im »Lohengrin« besteht aus 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Clarinetten, 3 Fagotten, 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen nebst Tuba, den üblichen Streichinstrumenten, Pauken, einigen Schlaginstrumenten und Harfe. Die Musik auf der Bühne ist nach Erfordernissen verschiedentlich, doch nur aus Bläsern, Harfe und Schlaginstrumenten zusammengestellt. Ein Blick auf das dreizählige System in den Holzröhren rückt die Vermuthung nahe, daß Wagner durch harmonische Rücksichten zur Wahl einer solchen Zusammenstellung veranlaßt worden sei. In der That findet man auch, daß er als Homophonist bei oft rein accordlichen Fortschreitungen von derselben den von selbst daraus erwachsenden Nutzen gezogen hat; indeß fällt bei näherer Betrachtung der Partitur doch bald auf, daß es sich dem Dichter hauptsächlich um die Vervollständigung der Farben-

abstufungen handelte, welche eine und dieselbe Instrumentalgattung bei erschöpfender Ausbeutung ihrer Register ergiebt. Dieser Absicht entspricht namentlich der Gebrauch der Flöten in tiefer Lage, der Altoboe und Baßclarinette. Die möglichste Vielseitigkeit der Farbenmischung, die dadurch erzielt wurde, gab es Wagnern an die Hand, seine ganze Meisterschaft im Colorit zu entfalten, indem er eine Art Localfarbe für das ganze Werk schuf, die insbesondere durch den oft gamben-, oft gedactartigen Orgelklang sich bemerklich macht, welcher uns leicht an Fremdes, Alterthümliches aus christlich-germanischer Vorzeit gemahnt. Weiterhin erlangte er davon die Mittel zu einer gewissen musikalischen Personification. Jener illustre Protagonist der Renaissance, dessen ich schon einmal erwähnte, derivirt den Ausdruck *persona* „non quemadmodum refert Gellius a personando: quia caetera tecta, ora tantum aperta essent, unde vox audiretur“; er leitet ihn vielmehr ab von dem „quod erat *περι σωμα*“. Ich lasse dahingestellt sein, ob diese Ableitung nicht geistreicher als wahr sei, sofern ich nicht immer Ursache habe, das böse Compliment, was Nisard ihrem Urheber macht, indem er ihn plus fameux par son orgeuil que par la solidité de son talent nennt, für ganz und gar unbillig zu halten. Indessen personificirt Wagner doch im Sinne jener Etymologie, indem er seine Charactere gewissermaßen bekleidet, ihnen ein Gewand giebt, dessen charakteristische Farben dem

Instrumentalcolorit entnommen sind. Rufen Sie sich zurück, mein Freund, was ich Ihnen in dieser Hinsicht in meinem vorletzten Briefe über die Farben der Blasinstrumente mitgetheilt habe, und sehen Sie hinwieder in Wagner's Partitur nach, so werden Sie finden, daß der Meister seine Tinten nach Maßgabe meiner kurzen Darstellung gewählt hat. Wie schlagend die Wirkung hievon ist, kann man nur bemessen, wenn man bemerkt, daß die Musik, weil mit Ursachen und Wirkungen auf die menschliche Innerlichkeit gestellt, vom bloß Aeußerlichen in unendlicher Verfeinerung des Sinnlichen durch die zeitliche Flüssigmachung des gefestigten Materials in das Geistige fortschreitet, und daher jenes Colorit die Erscheinung, welche die Malerei am äußerlichen Menschen wahrnehmbar darstellt, auf den innerlichen überträgt, was ein Ursächliches ausmacht, dem denn auch eine entsprechende Wirkung folgen muß. Nehmen wir alsbald einige der angedeuteten Analogieen vor uns. König Heinrich ist vorzugsweise mit jener Färbung scharlachrother Trompeten (ich spreche hier natürlich nicht von denen, die die Königsfanfare blasen, und die mich etwas sehr an Shakspeare's stereotypes: „Trumpets: entre the King" gemahnen) und tiefrother Posaunen angelegt, welche die dem Herrscher zukommende Purpurfarbe ergiebt, und an einzelnen Stellen durch Beimischung von Hörnern etwas schattirt ist. Lohengrin wird angekündigt, indem drei helle E-Trompeten sein

Personalmotiv intoniren; es ist das Scharlachroth, welches den bewaffneten Helden hoher Abkunft charakterisirt; der Schimmer, welcher in dem Tremolo der getheilten hochgelegten Geigen liegt, colorirt hier sehr zweckmäßig. Betrachten Sie weiterhin die Einführung der Elsa am Anfange der zweiten Scene; das Saftgrün der Hoboe, nachgedunkelt durch die düstere Farbe des englischen Horns mit einer kleinen Nuancirung des blaßblauen Flötenklanges und der grauen Fagotte: das sind Farben, die kein Maler nebeneinander harmonisch verwenden kann; bloß dem Musiker, der sie nacheinander aufträgt, ist es vergönnt, die in Trauer versenkte Naivetät und das hoffnungslose Lieben Elsa's dem Gefühle durch das Ohr so malerisch wahrnehmbar zu machen. Man würde sich irren, wenn man annehmen wollte, daß Wagner einer besonderen Anstrengung, einer analysirenden Reflexion bedurft habe, um sein Colorit so wahr und warm zu machen. Diese Kunst ist bei ihm habituell, und ich möchte ihn darum für den größten Coloristen halten, der vielleicht jemals da war. — Die Wahrung seiner Ehre geht als Hauptmotiv durch die ganze Entwickelung des Charakters von Telramund. Sehen Sie da, wo das Wort Ehre zum ersten Male über dessen Lippen gleitet, die eigenthümliche Farbe an, womit die Röhren den Accord H, in welchem die Quinte kaum hörbar ist, damit die Terz, die den befremdlichen Es-Hörnern anvertraut wird, desto greller hervortrete,

coloriren: das H ist in dem einschneidenden, eingestrichenen der ersten und dem unheimlichen kleinen der anderen Oboe gegeben, der ganze Accord ist in dieser Erscheinung von schlagendster Bezeichnung. — Wo Ortrud zum ersten Male individuell handelnd oder vielmehr sprechend auftritt, indem sie dem vom Schmerz zur Raserei getriebenen Friedrich nach einer düsteren Pause mit jener dämonischen Ruhe und Bestimmtheit, welche sie auszeichnet, gegenübertritt, intoniren die Röhren den Accord:  die Oboe hat das A, die Althoboe das Fis, ein Fagott das Dis und eine Flöte das His; das ergiebt eine so unheimliche Klangfarbe, der man mit geschlossenen Augen die Personification des Bösen in Frauengestalt absehen, d. h. abhören kann. — Wenn Sie nun bedenken, daß der »Lohengrin« durchweg mit solcher Präcision und Schärfe colorirt ist, so werden Sie meine Bewunderung Wagner's in dieser Richtung theilen. Zweierlei nur ist hier auch auszustellen. Einmal ist zwar nicht zu leugnen, daß durch steten und oft grellen Wechsel die innere Monotonie verhütet wird; allein es ist zuzugestehen, daß durch denselben auch Alles gleichmäßig stark ins Licht gestellt erscheint und somit jener Mangel an Schatten entsteht, welcher als so zu sagen negative Schönheit dem Kunstwerk unentbehrlich zu sein scheint. Dann hat Wagner sich oft allzusehr auf

seine Stärke als Colorist verlassen und ist verleitet worden, aus diesem Zweige der Materiatur Mittel zu schöpfen, welche aus einem anderen entnommen werden sollten. Es sind dies Mängel, welche den Manieristen stets kennzeichnen. Indeß kann ich mich hier nicht enthalten, Sie, bevor wir die Betrachtung der Wagner'schen Instrumentale schließen, noch auf einige Details aufmerksam zu machen, welche für jeden modernen Producenten von Interesse sein müssen. Ich habe Ihnen schon bemerkt, daß Wagner aus der bereits angegebenen orchestralen Zusammenstellung gewisse alterthümlich anregende Orgelklänge gezogen habe; es ist dies vorzüglich einer geschickten Mischung der Röhren zuzuschreiben, wobei der Gebrauch der tiefen Flötenlagen von wesentlichster Wirkung erscheint. Sinnreich ist die räumlich akustische Haltung, welche die Röhren auf S. 332 z. B. den melodieführenden Blechinstrumenten gegenüber einnehmen. Man findet mehre Parallelen hiezu im »Tannhäuser«. Ganz besonders sind dem studirenden Kunstjünger zur Beachtung zu empfehlen: das Vorspiel mit seiner ingenieusen Behandlung der Röhren und der höchst sicheren Benutzung der Geigenwirkungen, im Weiteren alle im vorigen Briefe erwähnten Instrumentalstücke, denen ich hier mein Lieblingsstück: die Musik zum Brautzuge, in der vierten Scene des zweiten Aufzuges anreihe, die ich noch besonders hervorzuheben habe, obwohl derselben schon mehrfach erwähnt ist. Die

Motivirung dieses Stückes ist eine der edelsten, die sich bei Wagner findet, mithin sehr edel; die homophone und polyphone Schreibart sind darin aufs Glücklichste vermischt; die ganze Anlage ist von jener schönen, wohlthuenden Breite, die man an den besten Arbeiten Beethoven's bewundert. Es ist vielleicht in Ansehung der Eintheilung der orchestralen Wirkung eine Wahlverwandtschaft zwischen dem Wagner'schen Stücke und dem Marsche aus den »Ruinen von Athen« bemerklich. Harmonisch sehr zweckmäßig motivirt sind die Eintritte der Saiten und Singstimmen auf S. 199 und der Posaunen und Pauken S. 201. Reprise und Schlußsteigerung sind prächtig in jeder Hinsicht. Hier ist auch die Geigenfiguration von schönster Erfindung und Wirkung. Man hat das Stück bei den ersten Aufführungen in Weimar zu lang finden wollen. Später ward die mise-en-scène verbessert, und man gelangte zu der entgegengesetzten Ueberzeugung. Außer der Bühne würde dasselbe von jeher nie einen Tadel wegen der Länge erfahren haben. Ich muß darauf verzichten, eine detaillirte Schilderung vorzunehmen. In Hinsicht des Colorits ist dem Stücke bloß das Vorspiel, in Hinsicht der scenischen Wirkung bloß der Marsch überlegen. Was alles Uebrige anbetrifft, ist es das beste Orchesterstück in der ganzen Oper. — Im Ferneren sind zu beachten das Crescendo S. 33, das kurze Ensemble S. 69, ein ähnliches Stück S. 73 mit dem darauf folgenden Recitativ des Telramund,

worin jene Röhrenfärbung, auf die ich oben aufmerksam machte, sehr stark aufgetragen ist, der Orgelpunkt S. 128, der kleine Satz S. 138, die Isolirung einiger Bläser S. 142. Die Benutzung der G-Saite ist, wie im Vorspiel und dem Ensemble S. 60, so auch in dem Männerchore S. 172 von bester Wirkung. Eigen und naiv klingt das Instrumentale S. 280 u. f. Weiterhin bemerke man die Stelle von der Fermate S. 319 bis zum anderen Tempo, zu welcher man S. 373 ein theilweises Pendant finden kann. — Die Stelle S. 361, worin die Pauken Takt 7 von vortrefflicher Wirkung, und die schönen Crescendi im letzten großen Situationsstücke sind ebenfalls sehr erwähnenswerth. Dagegen hätte ich Wagnern die Wolfsschlucht-Reminiscenz S. 386 gern erspart. Der Schluß von S. 391 ist sehr wirkungsvoll und würdig. Ich habe andere Stellen, die ich bereits früher anführte, hier unerwähnt gelassen, um mich nicht zu wiederholen.

Daß Wagner von den Instrumentalisten ziemlich Viel verlangt, ist wahr; er verlangt indeß Nichts, was sie nicht hätten und geben könnten. Daß viele Componisten dies nicht thun, beweist nicht immer ihr Bedürfniß oder ihre Fähigkeit, mit einfachen Mitteln zu wirken, sondern öfters Unkenntniß der Technik, und Trägheit, eine feine, wohlausgearbeitete Partitur herzustellen. — Die Einsätze, die Wagner verlangt, sind oft riskirt; mehr als eine Violinpassage liegt schwer;

indeß ist, wie gesagt, Alles möglich. — Die Ventilinstrumente sind so geschickt benutzt, als bei manchen Componisten gar nicht oder schlecht, die Stimmungen sind nach den Ventilen notirt, wo immer eine ganze Lage der Naturtöne in anderer Stimmung zu erzielen ist. — Die Rhythmen sind meistens sehr bezeichnend, und man gewahrt namentlich in den Pauken mehre Details dieser Art, welche sehr an die Theorieen Marquet's von Nancy erinnern, wobei weniger dessen Paradigma vom ruhigen (Menuett-), als vom convulsivischen Puls Wagnern vorgeschwebt zu haben scheint.

Fünfundzwanzigster Brief.

Aus Allem, was ich von Wagner, dem Instrumentalcoloristen gesagt, werden Sie entnehmen, daß es sich ihm stets um eine prägnante, sinnliche Klangwirkung handle. Man kann dies nicht leugnen; aber wenn daraus der Schluß gezogen wurde, daß seine Musik sich einer zum »Unsittlichen« (?) gesteigerten Sinnlichkeit nähere, und ein bekanntes Blatt dieselbe mit dem Modus mixolydicus der Griechen, welchen Plato verbannt wissen wollte, verglich, so ist zwar dieser Vergleich hinzunehmen, man kann sogar hinzufügen, daß jener ethisch-puristische Philosoph auch ge-

wisse Instrumente mit ins Exil schicken wollte, aber es ist dagegen zu bemerken, daß, wie der gesunde Sinn eines Aristoteles gegen jenen lächerlichen Zelotismus protestirte, und wie uns überliefert wird, daß gerade selbiger verpönte Modus mixolydicus in der dramatischen Musik aus guten Gründen fortwährend in Anwendung blieb, so auch hier mehr auf die ästhetische Wahrheit, beziehungsweise Schönheit, als die in Prätension stehende sogenannte Sittlichkeit Rücksicht genommen werden muß.

Ich habe Wagner in vorstehender Kritik seiner Materiatur zum Oefteren angreifen müssen. Gervinus meint: »Lessing wollte in der That mit seinem Tadel den »Messias« loben, obgleich er jene Kritik der 16 ersten Verse schrieb; er sagte dies selbst in den kritischen Briefen, man lobe Hannibal, indem man tadle, daß er Rom nicht belagert.« Es geht mir fast ebenso; indeß ist mein Verfahren vielleicht noch näher in folgendem Ausspruche Lessing's charakterisirt: »Es ist eben die Zärtlichkeit des Geistes, welche die Schönheiten einer Sache fühlt, und welche die Mängel derselben empfindet. Tadeln und loben, was zu tadeln und zu loben ist, muß also gleich rühmlich sein. Man thue nur beides mit Geschmack. Ich habe oft Kenner Meisterstücke der Bildhauerkunst und Malerei betrachten sehen. Ihr Urtheil fing sich mit einer stillen Bewunderung an, und endlich glaubten sie es nicht besser beweisen zu können, daß sie alle Vollkom-

menheiten des Gegenstandes empfänden, als wenn sie Dasjenige anzeigten, was dabei weniger zu bewundern sei. Ihr Aber war schmeichelhafter, als alle Ausrufungen des Pöbels, der sich von dem Erstaunen hinreißen ließ.« Freilich vermisse ich Etwas in dieser Ansicht des großen Denkers. Auch die Kritik ist eine Art von Kunstwerk. Aber dieses kann niemals schön sein, wenn der letzte Eindruck derjenige der Negation ist. Jene Bewunderung der Kenner würde aufhören Bewunderung zu sein, wenn sie sich in Tadel zersetzte und nicht zu sich selbst zurückkehrte. Wäre dies Letztere unmöglich, so müßte dann jene Bewunderung selbst auch eine unwahre, oder die Folge bloßer Ueberraschung gewesen sein, einer Ueberraschung, die des Kenners unwerth ist. Ich habe Ihnen zum öfteren meine Bewunderung der Wagner'schen Kunst im »Lohengrin« dargelegt. Diese Bewunderung ist auch der letzte Eindruck einer so imposanten Materiatur, als diejenige, deren Kritik ich Ihnen gemacht habe. Allein sie darf nur das Unendliche und Ewige, weil Wahre, in dem Künstler treffen, nicht aber das Endliche, Vergängliche, weil nur theilweise Wahre oder Unwahre. Es klebt Wagnern ein Rest unüberwundener Subjectivität an, nicht minder die Gewohnheit, gewisse sehr beherrschte Wirkungsmittel im Uebermaß zu verwenden. Wir haben so gesehen, daß die relative Unzulänglichkeit der specifisch-poetischen Ausbildung und die daraus erwachsene theilweise Unvoll-

kommenheit der sprachlichen Technik, — die Unklarheit über die Begriffe der eigentlichen Harmonie und die hieraus stammende überwiegend homophonistische Satzrichtung, — die Dürre in den formal-musikalischen Umrissen, und der Hang, selbige durch ein üppiges Colorit zu verdecken, — die rigoristische Bildung der Melodie und Modulation nach dem Wortausdrucke im Einzelnen, zum Nachtheil des harmonischen Stimmungsausdruckes im Ganzen und Großen, und die hieraus entspringende häufige Repression schönerer plastischer Formen, — die allzuweitgreifende und nicht umsichtig genug bethätigte Anwendung einer an sich geistreichen und nicht unwahren Motivirungstheorie, wodurch melodische und rhythmische Monotonie entstanden sind, — die Sucht nach durchgängiger Interpretation im Orchester, welches wegen seiner meist homophonen Haltung an harmonischer Ueberladung und dynamischem Mißverhältniß zum Vocale leiden muß, — und andere im Detail gerügte Fehler des Styles zur Erscheinung gelangten, deren Summe als negativer Begriff der Wagner'schen Manier anzusehen, und als solche, als Endliches, Vergängliches, Unwahres auszuscheiden und zu verwerfen ist. — Allein diese Mängel fallen bei Wagner, seinen positiven Verdiensten gegenüber, weniger ins Gewicht. Um an unüberwundener Subjectivität zu leiden, mußte man erst eine solche haben; um in dem Grade Manierist zu werden, als Wagner es ist, mußte man erst wirk-

lich Meister sein. Weiterhinaus bleibt ihm unverkümmert das ewige Verdienst der Begründung jenes neuen Styles, in welchem Wort und Tonsprache zu untrennbarem Ausdrucksmittel in einer und derselben Individualität und gemeinsamer Wirkung nach außen vereinigt, den Stoff und seine Disposition im Musikdrama von ihrer Natur, der des erhöhten Sprachvermögens aus, bestimmen und darstellen, wodurch die formale Unfreiheit und Negation beim bisherigen Kunstschaffen in allen Gattungen der mit Musik combinirten Kunstwerke für ein- und allemal gehoben sind.

Sie konnten vielleicht erwarten, mein Freund, daß ich Ihnen über die Art, wie Wagner die Gebärde des Darstellers im Orchester commentirt, Etwas sage. Ich darf aber hierauf verzichten. Die Darstellung eines in Mimik auszudrückenden Gefühls- oder Handlungsgehaltes in Vereinigung mit der Musik ist eine allzufertige Thatsache, um Etwas dafür zu schreiben. Es ist die Verwendung des hieher bezüglichen Materials Wagnern natürlich in hohem Grade gelungen, seine Grundsätze, soweit sie sich hierauf beziehen, fallen größtentheils mit seiner von ihm selbst dargelegten Motivirungstheorie zusammen und bedürfen mithin keiner separaten Erwähnung. — Was überdem die kritischen Anforderungen der Gegenwart an das Musikdrama in Ansehung der Mimik betrifft, so kommen sie Wagner's Ansichten überall entgegen, und es wäre thöricht, allen Parteien beweisen zu wollen,

daß das Holz hölzern ist, — worüber man durchaus einig zu sein scheint. Ueberdem sind aus der diesseitigen formalen Materiatur Wagner's gar keine anderen Folgerungen hinsichtlich seines Styles abzuleiten, als diejenigen, die meine Kritik Ihnen bereits dargelegt hat. Was hierin als Wagner's Verdienst angesehen werden kann, ist bereits B. 4 angedeutet. Dortselbst finden Sie auch das, was in Hinsicht der übrigen Elemente, welche zur vollen sinnlichen Erscheinung des Musikdramas nöthig sind, von Wagner's Seite geschah, berührt. Es ist hier der Ort, zu bemerken, daß die Art, wie Wagner in dieser Hinsicht vom Herzen seines Stoffes aus in die Extremitäten des Darstellungskörpers das belebende Blut entströmt, bis jetzt einzig dasteht, wie das Princip, als dessen Folge sie angesehen werden muß. Leute von mittelmäßigem Verstande und noch schlechterem Willen haben behauptet, daß Wagner ein geschickter Arrangeur und Decorateur (natürlich in formeller Hinsicht) sei, und damit andeuten wollen, daß er in diesem Bezuge eben auch an dem Hervorbringen unmotivirter Effecte, welches zu den Krebsschäden der alten Oper gehört, laborire. Sie haben jedoch zugeben müssen, daß Wagner alles Scenischwirkende aus dem Stoffe herleite. Betrachtet man diese letztere unfreiwillige Concession der Gegner Wagner's näher, so findet sich eben, daß von bloßem Herleiten nur insofern die Rede sein kann, als die herzuleitenden Elemente wirklich schon im

Stoffe vorhanden, von demselben bedingt und erfordert sein müssen. Das ist es, was Wagner eben als Operndichter vom Opernmacher gerade so unterscheidet, wie einen Redner von demjenigen, der bloß Worte macht (verba facit). Wagner hat gerade diesen Punkt in »Oper und Drama«, wo er von wahrer Bühnenwirkung im Gegensatz zur unwahren, dem sogenannten Effect spricht, ebenso geistreich als überzeugend abgehandelt. Daß er mit der Bühne sich so vertraut gemacht hat, als es die einseitigen Componisten und Literardramatiker leider nicht thun, beweist eben nur, wie sehr er beflissen war, alle formalen Bedingungen, die allein die volle reale Erscheinung des Kunstwerks ermöglichen, von sich aus erfüllen zu lernen. Er steht auch hierin als nachahmungswerther Prototyp da. Daß weiterhin der scenische Theil des Wagner'schen Kunstwerks auf das poetische Empfängnißvermögen der diesseitigen Coefficienten gestellt ist, damit seine Wirkung ebenso unwillkürlich und natürlich erscheine, wie sie unwillkürlich und natürlich aus dem Stoffe und dessen dichterischer Darstellung entsprießt, ist selbstverständlich. — Wagner hat für Aufführung des »Tannhäuser« die Mittheilung seiner scenischen Intentionen in Hinsicht der unmittelbaren Effectuirung für nöthig befunden. Dieselben Uebelstände, welche das nöthig gemacht haben, und welche in Folge des (B. 4 auseinandergesetzten) herkömmlichen negativen, zersetzenden Verfahrens bei der alten

Opernmacherei allüberall noch bestehen, werden ihn vermuthlich veranlassen, dasselbe in Bezug der bevorstehenden Aufführungen des »Lohengrin« zu thun.

Sechsundzwanzigster Brief.

Es handelt sich nunmehr darum, dem Stoffe Wagner's und seiner dramatischen Behandlung selbst näher zu treten. Von vorn herein desavouire ich den Standpunkt jener Kritiker, welche an die Wagner'sche Oper den Maßstab des recitirten Dramas legen. Es ist bereits dargethan, daß der Stoff für das Musikdrama durch den Styl, das erhöhte Sprachvermögen bedingt sei, und hiernach ist es wohl begründet, daß Wagner einen Sagenstoff gewählt, dessen Haupthandlung über das reale Leben hinausgerückt erscheint. — Daß die absolute Behandlung eines solchen Stoffes sehr verschieden sein kann, je nachdem der specifische Dichter intentionirt ist, unterliegt keinem Zweifel. Allein hier ist der Sprachdichter vom musikalischen alsbald streng auszuscheiden. — Je größer die Chancen des sprachlichen Dramatikers in einer Hinsicht sind, desto geringer die des Musikdramatikers, und umgekehrt. — Jener entwickelt sein Vermögen nach realer Seite, indem er, was Verwickelung, Dialektik und Individua-

lisirung anlangt, die weitesten Ziele verfolgen kann; dieser nach formaler, weil er hauptsächlich auf Vereinfachung, fertige Bestimmtheit, Generalisirung hingewiesen ist. Somit ist es in der Natur der Sache belegen, daß jener den Stoff mehr werdend, dieser mehr vollendet darstelle. Von daher schreibt sich die episirende Haltung der späteren Wagner'schen Dramen, des »Lohengrin« insbesondere, und es ist, von der Materiatur selbst abgesehen, die Frage, ob das poetische Object nicht in dieser Gestaltung am reinsten zur Kenntniß des Gemüthes gelange. Ich glaube, daß man bereits hierüber entschieden hat, sofern die reinste Poesie sich stets im Epos manifestirt, wo am meisten Platz für sie ist. Der Unterschied zwischen Musikdrama und Epos besteht hauptsächlich in der Materiatur und äußeren Form, sofern in Ansehung dieser letzteren für das Musikdrama auch das »δρωντων, και οὐ δι' ἀπαγγελιας« zu Regel besteht, und hierin liegt für die modernen Epiker die Hamletsfrage, auf welche die Unbefangenen unter ihnen bald mit »Nichtsein!« antworten dürften, namentlich wenn sie die Wirkung allein ins Auge fassen müßten. — Daß mithin nun dem Musikdramatiker Schranken auferlegt sind, die er nicht ungestraft durchbrechen kann, ist klar. Wir dürfen indeß hier nicht annehmen, daß Wagner seine Theorie vom Stoffe, wie sie in seinen Schriften dargelegt ist, durchaus schon am »Lohengrin« in Anwendung gebracht habe; daß dies nicht geschehen sei,

ergiebt sich aus dem Werke selbst. Wir wollen daher auch den Maßstab seiner Theorieen im Allgemeinen nicht an dasselbe legen. Weiterhin werden wir uns in Hinsicht anderer Kriterien möglichst beschränken und nur Gemeingültiges, Unstreitiges zur Richtschnur nehmen.

Es ist bei gewissen Literaten Sitte, viel von dem Stoffe als Tradition zu sprechen. Sie, mein Freund, schenken mir sicherlich alles Nachschlagen bei Dunlop oder v. d. Hagen und sind froh, wenn ich Sie nicht benachrichtige, welche verschiedene Ueberlieferungen sich in der Schwanensage begegnen, ob Elsa eine Erfindung sei oder nicht, ob dieselbe längere Zeit mit dem Schwanenritter gelebt, ob sie, als sie verlassen ward, schon mit Kindern gesegnet war und was ähnlicher interessanter Dinge mehr ist. Sie wissen das Alles besser als ich, Sie ersparen mir Beschämung über meine Ignoranz und trösten mich damit, daß Sie mir zugeben, es handle sich uns nicht um alle möglichen fabelhaften Lohengrine als Objecte, sondern um den subjectiven »Lohengrin« Wagner's. Ich mache von Ihrer Güte den promptesten Mißbrauch und nehme die Gestaltung der Wagner'schen Handlung alsbald in Augenschein. Ganz im Vorbeigehen bemerke ich bloß, daß man, wenn Wagner selbst als Zeit der Handlung die erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts angiebt, am besten thut, sie auf das Jahr 923 zu verlegen, was denjenigen von Interesse sein darf,

welche in Hinsicht der äußeren Darstellung nach möglichster historischer Genauigkeit zu idealisiren wünschen. Folgendes nun ist die Wagner'sche Handlung.

Ortrud, die Tochter des Friesenfürsten Radbod und der letzte Sprosse seines Stammes, der einst über Brabant herrschte, hegt den Plan, den verlorenen Thron an sich zu bringen, um den heidnischen Glauben, dem sie anhängt, in den christlich gewordenen Landen wieder einführen zu können. — Als daher der Herzog von Brabant mit Hinterlassung eines Sohnes Gottfried und einer Tochter Elsa das Zeitliche segnet, nachdem er die Vormundschaft über die Kinder und die Verwaltung des Landes dem Grafen Friedrich von Telramund übergeben, so verzaubert Ortrud den jungen Gottfried in einen Schwan und beschuldigt die Schwester Elsa, mit der der Bruder zuletzt zusammen war, denselben umgebracht zu haben, um Land und Hand einem Ritter geben zu können, mit dem sie geheimen Umgang pflege. Der Graf, überredet von der Schuld Elsa's, schlägt ihre Hand, die ihm vom Vater bei Lebzeiten zugesagt war, aus, und verbindet sich mit Ortrud, welche ihm, um das letzte Hinderniß gegen ihre Thronbesteigung aus dem Wege zu räumen, anräth, Elsa zu verklagen, indem sie von dem Urtheil der Richter erwartet, daß dieselbe um Krone und Ehre kommen werde. Inzwischen trauert Elsa um den verlorenen Bruder und hat Visionen von einem wundersamen Ritter, der ihr aus

ihrer Bedrängniß helfen würde. Als nun König Heinrich der Finkler ins Land kommt, um den Heerbann gegen die Ungarn aufzubieten, bringt der Graf Telramund die Klage gegen Elsa vor und zeigt sich bereit, dieselbe durch ein Gottesgericht zu erhärten. Elsa hat nichts zu ihrer Vertheidigung zu sagen, wie das bei reinster Unschuld oder unleugbarster Schuld immer der Fall ist. Niemand will ihr Kämpfer sein, als endlich nach dem zweiten Aufgebote, also in extremis, der Ritter, den sie in ihren Träumen gesehen, erscheint.

Es ist der Lohengrin, ein Ritter vom heiligen Gral. »Der Gral war die Schale, worin das Blut, »welches aus der Seitenwunde des Erlösers rann, »aufgefangen ward; sie bestand aus einem Edelstein, »der beim Sturze Lucifers in den Abgrund aus dessen »Krone fiel. Wer den Gral anschaute, starb nicht, »und wer ihm diente, blieb von jeder Todsünde frei. »Der heilige Gral aber wählte sich selber seine Diener »und gab ihnen alle irdische Freude und himmlische »Seligkeit. Er stand in einem wundersamen Tempel »im dichten Walde, und es pflegte ihn eine auserlesene, »reine Ritterschaft.« — Ueber Grund und Art seiner Ankunft (er kommt in einem von einem Schwan gezogenen Kahne die Schelde heraufgefahren) ließ sich in der früheren Fassung der Wagner'schen Dichtung Lohengrin selbst bei späterer Gelegenheit also aus:

Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Streiter zu entsenden sei, —
Da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater*), der erkennt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:
Dem, wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Klage Rufen kam, —
Denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
Darum ich muthig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch ans Ufer mich gezogen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Diese Stelle ist nunmehr gestrichen, und wenn freilich dadurch eine nöthige Kürzung erzielt ist, so verliert doch die Exposition an Vollständigkeit und Klarheit.

Elsa hat sich selbst zum Kampfpreis gemacht. Lohengrin, der kommt, hört, sieht, liebt, kämpft und siegt, schenkt dem zu Boden geworfenen Grafen das Leben und wird mit seiner Braut im Triumphe davongetragen. — Soweit ist Alles gut, die Hochzeit

---

*) Parcival, der zur Zeit des Grales »Krone trug«.

vom realen Standpunkte fertig, und das Stück dürfte hier schließen. In der That macht der erste Act einen seltsam befriedigenden Eindruck auf den Zuschauer, so daß dieser sich fragen möchte: was soll ich denn nun noch gewahren? Doch halt, hier ist noch ein vereinzelter Faden; der kann, der muß weiter führen. Lohengrin hat als einzige Gewähr für den Bestand der beginnenden Glückseligkeit die Bedingung an Elsa gestellt, ihn nie nach seiner Herkunft zu befragen (wie man sieht, ein Analogon zu der alten Geschichte, die Moses so schön beschrieben hat). Ortrud, die das mit angehört, sinnt nun auf neue Ränke. Sie tröstet den verzweiflungsvollen Gatten mit Hoffnung auf Rache, und mit der Versicherung, daß sein Unterliegen nicht in der Ungerechtigkeit der vertretenen Sache, sondern in der Zaubermacht des Gegners zu suchen sei, die dadurch gebrochen werden könne, daß man ihm eine körperliche Verletzung beibringe. Sie weiß das Mitleid Elsa's rege zu machen, die sie bei sich aufnimmt, und erweckt den ersten Verdacht wider Lohengrin bei ihr. Der Tag der feierlichen Vermählung bricht an. Telramund wird geächtet, der Gralritter als Schützer von Brabant ausgerufen und der Aufbruch des Heerbannes steht bevor. In dem Augenblicke, wo Elsa, begleitet von ihren Frauen und Ortrud, den Münster betreten will, wirft sich ihr diese in den Weg und es entsteht eine Scene, nicht unähnlich derjenigen zwischen Chriemhild und Brunhild

in den Nibelungen. Das Argument der Ortrud gegen Elsa lautet: Dein Gemahl ist ein ehrloser Zauberer, der meinen als rechtschaffen bekannten Gatten durch strafbare Mittel besiegt und ins Unglück gebracht hat. Lohengrin und der König erscheinen; der Erstere beruhigt seine Braut; aber als er mit ihr die Stufen des Münsters betritt, stürzt ihm der Geächtete entgegen, er wiederholt mit aller Energie eines Menschen, der nichts mehr zu verlieren hat als ein feiles Leben, die Beschuldigung gegen Lohengrin, und es gelingt ihm endlich, Elsa zu erschüttern, die mechanisch anhört, wie er ihr vorschlägt, bei Nacht zu Lohengrin zu dringen, um ihm »das kleinste Glied nur zu entreißen, des Fingers Spitze«, weil alsdann der Zauber gelöst sei. Aber Lohengrin schneidet die Unterredung ab — zu spät freilich, denn man höre das Pröbchen diplomatischen Styles, womit Elsa dem bekümmerten Lohengrin auf seine Frage:

> Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruhn?
> Willst du die Frage an mich thun?

antwortet:

> Mein Retter, der mir Heil gebracht,
> Mein Held, in dem ich muß vergehn!
> Hoch über alles Zweifel Macht
> . . . . soll meine Liebe stehn! —

Die zwei ersten Verse sind nichts als eine feine Brabanterspitze, womit das Mißtrauensvotum der zwei letzten garnirt ist. Indessen, welcher sonnige

Hochzeitstag wäre ohne irgend einen, wenn auch noch so kleinen Schatten vorübergegangen? Der Zug zur Kirche geht endlich ohne weitere Störung vor sich und das Paar wird auch in formaler Hinsicht fertig. — Indeß Ortrud und Friedrich leben noch und das Geschick Gottfried's (dessen die etwas egoistisch glückliche Schwester gar nicht mehr erwähnt, seit sie Lohengrin's persönliche Bekanntschaft gemacht) harrt noch der Entscheidung. — Es wird Abend. Das Geräusch des Hochzeitfestes verstummt; Lohengrin und Elsa sind allein. Die Letztere benutzt die Gelegenheit des ersten tête-à-tête, um dem Gralritter eine Scene zu machen. Sie will um jeden Preis das Geheimniß seiner Herkunft losbekommen. Erst das Versprechen, das Anvertraute zu verschweigen, worauf der Ritter mit einem charmanten Gleichnisse dient; hierauf der simulirte Verdacht, sein Geständniß könnte etwas Unangenehmes enthalten, und Versicherung thätiger Sympathie, — der Ritter benimmt ihr diesen Irrthum; nunmehr ein kleiner Sturm auf die Eitelkeit des Ritters, — dieser zeigt, daß er wohl stolz, nicht aber eitel ist; nun Kummer, er möchte eines schönen Morgens gehen, wie er gekommen, — der Ritter hält aber tüchtig Stand; endlich wird gar ein gelinder Wahnsinn fingirt, — der Ritter weicht nicht; nun halb grobe, halb zärtliche desperate Zudringlichkeit:

> Nichts kann mir Ruhe geben,
> Dem Wahn mich nichts entreißt,

Als — gelt' es auch mein Leben! —
Zu wissen wer Du seist! . . . . . .
Unselig holder Mann!
Hör' was ich Dich muß fragen!
Den Namen sag' mir an!

Hilft nichts; — vielleicht würde sie jetzt zu dem letzten berühmten Mittel greifen, zu der unwiderstehlichen Ohnmacht. Aber eben als dieser Effect angebahnt wird, dringt der Geächtete mit vier Bewaffneten ins Gemach, um dem Ritter vermuthlich nicht bloß »des Fingers Spitze«, sondern wo möglich die Kehle abzuschneiden. Elsa stößt einen »fürchterlichen Schrei« aus, und reicht dem Lohengrin das Schwert, welches am Ruhebette lehnt; dieser hat denn auch kaum noch Zeit sich umzuwenden, und Friedrich, der schon nach ihm ausholt, niederzustoßen. Daß es mit der Ohnmacht jetzt erst recht Ernst ist, versteht sich; aber der Gralritter quittirt für ein- und allemal eine Position, wo er vor der Zunge seiner Frau ebensowenig sicher ist, als vor dem Hinterhalte seiner Feinde, mit den elegischen Worten: »Weh! nun ist all' unser Glück dahin!« — Er verläßt den Palast, wie Adam das Paradies, und geht ans Scheldeufer, wo der Heerbann sich zum Ungarnzuge versammelt. Elsa ist schon vorher dort eingetroffen; sie ist mehr »leidvoll« als »freudvoll« und sieht beinahe aus, als wollte sie mit der schönen Pensionärin im »schwarzen Domino« singen:

»Ach diese Nacht,
Die ich durchwacht,
Hat Unheil mir gebracht.«

In der That, es ist keine Kleinigkeit, in dem letzten halben Acte einer Oper dreimal nach einander in Ohnmacht fallen und beim vierten Male todt sein zu müssen. Dazu gehört Disposition. Lohengrin rechtfertigt sich wegen des an Friedrich begangenen Todtschlags, den ihm der König billigerweise auf »Haben« schreibt; er belehrt alsdann die hohe Versammlung über den Gral und erwähnt auch mit Rührung seines Papas. Elsa bereut ihren Vorwitz; der König und die Cavaliere, welche an dem Schützer ihren Spaß haben, weil sie »von ihm geführt des Siegs bewußt« sind, laden ihn höflich ein, zu bleiben; er selbst geht auch ungern von seiner jungen Frau fort, die im Grunde keinen anderen Fehler hat, als daß sie eben eine Frau ist; — wer weiß, was jetzt geschähe, wenn nicht rechtzeitig die Ankunft des Schwanes erfolgte, welcher mit elegisch naiver Grazie mitten in den süßen Jammer hineinschwimmt. Bei dieser Gelegenheit vernehmen wir, daß nach einem Jahre die Entzauberung Gottfried's hätte vor sich gehen können, wenn Elsa sich besser aufgeführt hätte, was wunderlich genug klingt, und eine ganz unbegründete Aufstellung Lohengrin's zu sein scheint, da er wenige Minuten hernach die Entzauberung seines Schwagers vornimmt und sich somit selbst dementirt. Eben als Lohengrin

sich verabschieden will und für den über Jahr und Tag heimkehren sollenden Gottfried Einiges zum Andenken zurückläßt, tritt Ortrud auf und ruft mit »wildjubelnder Gebärde«:

Fahr heim! Fahr heim! Du stolzer Helde!
Daß jubelnd ich der Thörin melde,
Wer Dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
Mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
Das war der Erbe von Brabant.
(Zu Elsa) Dank, daß den Ritter Du vertrieben!
Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit,
Der Held, wär' länger er geblieben,
Den Bruder hätt' er auch befreit.

Der Rest der Handlung wird nach folgendem Programm, das am Schlusse der Dichtung steht, mit Orchesterbegleitung abgesticulirt: »Lohengrin, schon bereit in den Nachen zu steigen, hat, Ortrud's Stimme vernehmend, angehalten und ihr vom Ufer aus aufmerksam zugehört. Jetzt senkt er sich, dicht am Strande, zu einem stummen Gebete feierlich auf die Kniee. Plötzlich erblickt er eine weiße Taube sich über dem Nachen senken: mit lebhafter Freude springt er auf und löst dem Schwan die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht: an seiner Stelle erscheint ein Jüngling — Gottfried —« der den Anwesenden von Lohengrin mit den Worten vorgestellt wird:

Seht da den Herzog von Brabant,
Zum Führer sei er euch ernannt!

Der Gralritter springt sodann schnell in den Nachen, welchen die Taube an der Kette faßt und sogleich fortführt. — Ortrud ist beim Anblicke der Entzauberung Gottfried's mit einem Schrei zusammengesunken. Elsa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf Gottfried, welcher nach vorn geschritten ist und sich vor dem König verneigt. Alle brabantischen Edlen senken sich vor ihm auf die Kniee. — Dann wendet Elsa ihren Blick wieder nach dem Flusse mit dem Rufe: «Mein Gatte! Mein Gatte!« Sie erblickt Lohengrin bereits in der Ferne, von der Taube im Nachen gezogen. Alles bricht bei diesem Anblicke in einen jähen Wehruf aus. Elsa gleitet in Gottfried's Armen entseelt langsam zu Boden.«

Siebenundzwanzigster Brief.

Sie sagen, daß ich in meiner Darstellung der Wagner'schen Handlung den Lohengrin allmälig vom Cothurn heruntergelangt und auf den Soccus gestellt; ja Sie gehen soweit, zu behaupten, daß ich demselben den glänzenden Helm benebst Gralnimbus abgenommen und dafür eine Kappe aufgesetzt habe, welche mit der Tarnkappe, womit ein neuerer Held Wagner's erscheinen soll, insofern eine Aehnlichkeit hätte, als jene ihren Besitzer gänzlich unwahrnehmbar mache, diese aber nur sein Aussehen wandle. Ich gebe Ihnen zu, mein Freund, daß Sie Recht haben. Indessen

handelt es sich hier nicht um das Was, sondern um das Warum. Wie denn, wenn ich versucht hätte, an der Travestie die Erhabenheit des Originales zu zeigen, wenn ich den Gegensatz der realen Wirklichkeit bloß brauchte, um die Strahlen der Idealität darin brechen und ihre Kraft desto mehr wahrnehmen zu lassen? Und wie erhaben muß nicht eine Handlung sein, wenn sie sich jener Gränze nähert, wo zum Uebergange ins Lächerliche nur ein Schritt fehlt, wie dies bei den hochpathetischen Erzeugnissen unseres Schiller mehr als einmal der Fall ist? — Aber Sie meinen, daß der Dichter ungern sein Werk von der Kehrseite des Pathos erblicke. Beruhigen Sie sich: Wagner giebt sich gern als Grieche; er weiß daher auch, daß die Hellenen geliebte Kinder am Ohre faßten, indem sie sie küßten. Daß übrigens die von mir gewählte Darstellung nur ausnahmsweise bei einem sehr pathetischen Stoffe in Anwendung kommen könne, gebe ich Ihnen gern zu.

Indeß wollen wir zur Kritik der Handlung schreiten. *Δρωντων, και οὐ δι᾽ ἀπαγγελιας*: Die äußerliche Beobachtung dieses Unterscheidungszeichens zwischen Epos und Drama ist Alles, was sich Wagner bei der Einrichtung seiner Fabel hat auferlegen können. Der Vorgang derselben ist ziemlich weitläufig und complicirt, so zwar, daß dessen Erschöpfung durch präsente Action im Raume seines Musikdramas nicht möglich gewesen wäre. Wenn ich mich oft und gern

auf Aristoteles berufe, so erwarten Sie gleichwohl nicht, daß ich es im Sinne der Franzosen thue und die Theorie der Einheiten hier applicire, welche man jenem Philosophen gern unterstellt, die aber in Wahrheit bei demselben nicht zu finden ist, da er in Ansehung der Zeitdauer, wie schon aus der Praxis der Griechen hervorgeht, eine so bindende Regel, als man aus ihm abstrahirt, nicht aufstellen konnte, und in Ansehung des Ortes eine Einheitsregel gar nicht aufgestellt hat. Es wäre an der Zeit, daß man von dem übelverstandenen Aristoteles endlich an den wahren und eigentlichen appellirte und sich der Irrthümer entschlüge, welche noch immer die Kunstkritik trüben. — Sofern man nun aber die innere Einheit der Handlung vom Drama postulirt, ist man jedenfalls in seinem Rechte, und die Verstöße hiegegen rächen sich immer zuerst an ihrem Urheber. — Hier ist das richtige Maß im Lohengrin nicht eingehalten. Lassen Sie uns vor allen Dingen ins Auge fassen, daß die Handlung theils auf realem Boden, theils im Gebiete des Wunderbaren vorgeht. Was das Wunderbare selbst anlangt, so hat man es bis jetzt, als der romantischen Kunst zukommend, im Kunstwerke belassen. — Es wäre verfrüht, wollte ich hier schon auf den Unterschied zwischen Sage und Mythus aufmerksam machen, den Wagner ignoriren zu wollen scheint. Die Betrachtung hierüber gehört der Kritik des »Kunstwerks der Zukunft« an; allein es muß hier

doch schon bereits festgestellt werden, daß die Schwanensage, von allem und jedem Traditionellen abgesehen, so wie sie im Wagner'schen Kunstwerke zur Erscheinung gelangt, nicht Mythus, sondern eben Sage ist. — Die Sage steht der Historie, dem besonderen Leben, der Mythus dem Allgemeinen näher. Wenn Wagner in »Oper und Drama« sogar vom Mythus verlangt, daß er als Stoff des Musikdramas »aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigt sei, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfunden, und im Kunstwerke zur verständlichsten Darstellung gebracht werde«, so muß dies in gewisser Hinsicht a fortiori von der Sage gelten. — Daß jede Sage mehr oder minder local ist, kann nicht in Abrede gestellt werden; daß einer solchen aber immerhin ein allgemein menschliches, mithin stets präsentes Motiv zu Grunde liegt, weil sie sonst der Tradition sich entziehen würde, ist ebenfalls anzunehmen. Ich will hier nicht untersuchen, bis zu welchem Grade die Identification der in Rede stehenden Sage mit dem Mythus von Zeus und Semele (nach Wagner's eigener synkretistischer Deutung), oder die allgemeine Interpretation derselben auf den Kampf des Glaubens mit der Liebe statthaft seien. Jene Parallele und diese Unterstellung ergeben im Lohengrin stets die Differenz eines Allgemeinen mit dem Besonderen, weiterhin der Art mit der Gattung. — Jede Sage gehört als local einer bestimmten

Zeit und einem bestimmten Orte an, und entsprang unter deren mittelbaren oder unmittelbaren, nicht zu verkennenden Einflüssen. Die mittelalterlichen Sagen insbesondere — und dahin ist der »Lohengrin« als im Gralcyklus belegen unstreitig zu rechnen — sind alle durch die damalige Weltanschauung hervorgebracht oder transfigurirt worden. Die heutige Weltanschauung ist von jener verschieden wie das Princip der Immanenz von jenem der Transcendenz, und es ist mithin die äußere Gestalt der Sage als Gewandes einer immerwährenden Wahrheit im Sinne der präsenten Lebensanschauung — nicht des wirklichen Lebens selbst — abzuwandeln. — Man pflegt gern von künstlerischer Freiheit zu sprechen und in dieser Hinsicht ist man geneigt, den Romantikern das Wort zu reden. Aber bei Lichte besehen fußt diese scheinbare objective Freiheit auf nichts als einer subjectiven Unfreiheit, welcher der Dichter zeitig entwachsen muß, wenn sein Kunstwerk wirklich über die Begränzung des Realen in die Idealität hinausschreiten soll. Oder will uns Jemand weis machen, daß das Sichversenken in eine noch beschränktere Sphäre als die unsere ein positives und nicht bloß negatives Hinausschreiten (hier Zurückschreiten) über die Realität sei? Ist das Mittelalter darum dem Ideale näher gerückt, weil es in der Nachtdämmerung und dem Herbstnebel, die auf ihm liegen, an Bestimmtheit für uns verloren hat und seine Realität vor unseren Augen bereits etwas zu ver-

schwimmen anfängt? Gewiß nicht! Der mittelalterliche Dualismus nun, der sich im »Lohengrin« ausprägt, ist nichts weniger als im Bewußtsein oder in der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens belegen; im Gegentheil ist er Basis jener geschichtlichen Ideale, welchen eine beschränkte Anschauung zu Grunde liegt und die also das volle Menschliche nicht repräsentiren können. Im Gefolge dieser Ideale kommt allerdings das Wunderbare im dogmatischen Sinne des Wortes stets zum Vorschein; aber seine allgemeine Berechtigung hinsichtlich der Gegenwart ist schlechthin in Abrede zu stellen. Mit Vischer sagen wir hier: keine Transcendenz, keine Mythen, keine Allegorie, sondern Geist der Wirklichkeit! — Wagner stimmt im Grunde hiermit überein und muß zugeben, daß die Stoffwelt des Mittelalters künstlerisch in den Geist der Gegenwart zu erlösen sei; er mag unter dem Widerstreit des Gefühles, daß der vom erhöhten Sprachvermögen aus ersehene Stoff das Wunderbare gewissermaßen bedinge, und der Ueberzeugung, daß der Geist der Gegenwart dasselbe zurückstoße, genug gelitten haben und gelangte schließlich zu der Ansicht, daß die Handlung zwar compreß sein muß, indem das Musikdrama nicht sowohl ihren Proceß als ihren Niederschlag darstellen kann, daß aber dieser Niederschlag für die Situation nicht zu der erforderlichen Dichtigkeit und Macht zu gelangen vermag, ohne daß die Vereinfachung der Handlung auch zugleich Verstär-

kung sei, somit eine Verstärkung der Situations- resp. Handlungsmotive nur dadurch erzielt werden könne, daß man die vereinzelten Handlungsmotive selbst in ein einziges zusammendränge. Durch dieses Verfahren wird der Proceß des Entstehens der Wirkung aus der Ursache in den bloßen Moment des Eintretens der Wirkung selbst zusammengezogen und es erscheint somit die Handlung gewissermaßen abbrevirt. Diese Abbreviatur der Handlung nun nennt Wagner das Wunder — des Dichters. Es wäre thöricht, den Geist, welcher in seiner Deduction liegt, zu verkennen, und man kann selbst fragen: ist nicht die Entstehung des traditionellen Wunders (mindestens sofern man das Christenthum unberührt lassen will) das Werk des Dichters, welcher in der Weise verfuhr, als Wagner es thun will, indem er die sämmtlichen Causalitäten einer Wirkung zu einer einzigen allegorischen Ursache verdichtete? — Noch ist es nicht Zeit, darzulegen, daß Mythus und Sage nicht ausschließlich der Stoff für das Musikdrama seien, daß das Ideale, Erhabene und Pathetische, welche durch das erhöhte Sprachvermögen stofflich bedingt sind, nicht einzig und allein dem Boden der Romantik entsprießen, und daß somit das Wunderbare keine Grundbedingung des Musikdramas und seines Styles sei; — belassen wir Wagner vielmehr da, wohin er sich selbst gestellt hat, — folgen wir ihm dahin und sehen wir nach, ob er es verstand, den Anforderungen seines gleichviel ob

willkürlich oder unwillkürlich selbst gewählten Ideales gerecht zu werden.

Achtundzwanzigster Brief.

Die Theorie Wagner's verwirft die Ursache des dogmatischen Wunders, sie muß aber die Wirkung auf den Zuschauer als dieselbe belassen, welche das dogmatische Wunder hervorbringt. Es kann mithin in Ansehung der realen Erscheinung des »Lohengrin« als Musikdrama ganz gleichgültig bleiben, ob die in selbigem eingeführten Wunder als dogmatisch im Sinne der mittelalterlichen Weltanschauung und religiösen Richtung, und mithin der unmittelbare Niederschlag aus der momentanen Negation beziehungsweise Aufhebung der Gesetze der Realität, oder aber bloße formale Handlungsverdichtungen abseite Wagner's selbst zu nehmen seien. Das sinnliche und geistige Auge des Zuschauers gewahrt immerhin Wirkungen, die außer den Gesetzen der Natur liegen und somit auf eine transcendente Kraft hinweisen. So sind die Wirkungen der Kräfte des Gral und der Zauberei Ortrud's eben obschon erhabener doch phantastischer Natur, und allemal wird der Zuschauer den Eindruck des Gewaltthätigen, Unheimlichen, Unnatürlichen, Unmenschlichen unabweisbar empfinden. — Die ästhetischen Traditionen haben indeß das romantische Ideal sanctionirt, und es wäre ein sehr anachronistischer

Zelotismus von mir, an dieser Stelle die Anfechtungen der Gottsched'schen Schule wieder aufnehmen zu wollen. Jene Schule citirte gern auch den St. Evremond, und allerdings ist an dem Dilemma, welches dieser in Ansehung der dogmatischen Wunder aufstellt: toutes ces merveilles ne seroient pas crûé à la comédie, parce qu'on y ajoûte foi dans la bible, mais on en douteroit bientôt dans la bible, parce qu'on n'en croieroit rien à la comédie — etwas Wahres. — Gestehen wir also Wagner die Einführung des Erhabenen des Subjects in phantastischer Form zu, so haben wir vor allen Dingen von ihm zu verlangen, daß diese Einführung der Harmonie im Kunstwerke keinen Abtrag thue. Dies würde sich am ersten ermöglichen, wenn die ganze Handlung im Gebiete des Wunderbaren vorginge; aber wie schon B. 3 bemerkt, bewegt sich diese auf realem historischen Boden. Wie ist nun das Wunderbare mit der Realität vermittelt?

Wagner stimmt in »Oper und Drama« mit den gesunden Vorschriften der Aesthetik ganz überein, wenn er sagt, daß das Gemüth des Zuschauers auf das Wunderbare *vorbereitet* werden müsse. »Rufen wir uns,« sagt er, »zurück, daß der Dichter die Erscheinungen des Dramas als über dem gewöhnlichen Leben hervorragende, wunderbare, dem Gefühle vergegenwärtigen muß, so haben wir auch zu begreifen, daß diese Erscheinungen sich als solche nicht kundgeben würden, oder daß sie uns unverständlich und fremd-

artig vorkommen müßten, wenn ihre endlich nackte Kundgebung nicht aus unserer vorbereiteten und zu ahnungsvoller Erwartung gespannten Empfindung in der Weise als nothwendig bedingt werden könnte, daß wir sie als Erfüllung einer Erwartung geradewegs forderten.« Wagner giebt somit zu — was man überhaupt zugeben muß, daß der Eintritt des Wunderbaren in der Stimmung des Zuschauers vorbereitet sein müsse; weiterhin beauftragt er die Musik und insbesondere die orchestrale Musik, als dichterisch mit der Ahnung des Wunderbaren befruchtbar, mit jener Vorbereitung. — Das Phantastisch-Erhabene des Subjects im »Lohengrin« ist nun jenes des guten und bösen Willens. Ersteres wird durch das Gralmysterium im Allgemeinen und durch den Lohengrin als Träger seiner Vollmachten insbesondere dargestellt. Das Gralmysterium hat Wagner ganz richtig durch sein Vorspiel vorbereitet. Außerdem ist dem Textbuche eine Bemerkung vorgesetzt, welche den Zuschauer alsbald auf dieses Wunder und seine musikalische Darstellung aufmerksam macht. Sofern das Gralmysterium nur zu mittelbarer Aeußerung in der Handlung gelangt, mag diese Vorbereitung als ganz genügend anzusehen sein. — Die Erscheinung des Lohengrin ist ungleich besser eingeführt. Die Erzählung der Elsa von der Vision, deren Inhalt der Ritter des Grales ist, sowie die dabei auftretende musikalische Motivirung wären an sich schon völlig aus-

reichend. Ich möchte indeß behaupten, daß diese Vorbereitung ein poetisches Meisterstück ist, welchem nicht eben viel Ebenbürtiges zur Seite zu stellen sein dürfte. Jeder, der die 2. Scene des 1. Actes mit angesehen und angehört hat, wird von der äußersten Noth und dem frommen Vertrauen Elsa's tief gerührt sein, er wird bei den dumpfen Paukenschlägen nach der letzten Citation jenes kummererregte Herzklopfen verspüren, dessen ich selbst mich nie erwehren kann, und bei dem Ausrufe der bedrängten Jungfrau: »Wie ich ihn sah, sei er mir nah!« in welchem sich der Schrei der Verzweiflung und das Jauchzen der in der sehnsüchtigsten Ahnung sich bereits erfüllenden Zuversicht auf seltsame Weise vereinigen, fühlen, daß wie durch ein gewisses unnennbar Unwiderstehliches die Rettung, komme sie woher sie wolle, herbeigezogen werden müsse. So vorbereitet jauchzt man dem sich zeigenden Wunder entgegen, man merkt sich bei seinem Anblicke einen Stein vom Herzen fallen: es ist einem zu Muthe, als ob man selbst großer Gefahr entgangen sei. Ich bezweifle, daß Jemand das Vollendete, was Wagner hier geleistet hat und was ihm unter den Dichtern aller Zeiten einen Ehrenplatz sichert, je einen Augenblick verkennen werde, und wenn man gerade in Hinsicht der Einführung des Wunderbaren dem Voltaire nachsagte, er habe mit der linken Hand ergriffen, was ihm Shakspeare mit der Rechten gereicht, so ist Wagner keineswegs in diesem Falle;

im Gegentheil ist mir nicht gegenwärtig, daß Shakspeare selbst in diesem Bezuge etwas Ergreifenderes geliefert, wie ihm denn auch seine Kunst hiezu die Mittel nicht bot. Die Erscheinung des Geistes im Hamlet z. B. ist auf epischem Wege wohl sehr schön eingeleitet, auch versetzen Zeit und Ort den Zuschauer in die Stimmung, eine so außerordentliche Erscheinung zu erwarten; allein man ist nur vorbereitet, das Wunderbare zu ertragen, und fühlt sich nicht genöthigt, es herbeizuwünschen. Die Steigerung der Stimmung bis dahin kann der Verstandessprache nicht gelingen und ist der Musik vorbehalten. Gleichwohl kann es »Kritiker« geben, welche von dem Erscheinen des »Lohengrin« als einem deus ex machina reden werden. Diesen sind fleißige Studien dringendst anzuempfehlen, damit ihre Kenntnisse und ihr Geschmack auf diejenige Stufe gelangen, wo sie der Beurtheilung einer Leistung, wie die eben erwähnte, fähiger sein können. — Indeß freilich giebt es nicht immer bedrängte schöne Herzoginnen zu retten, und der Dichter hat auch unangenehmere Aufträge zu besorgen. Daß es ihm sauer werden kann, sich solcher zu entledigen, ersieht man an der Einführung des zweiten phantastischen Moments, der Zauberei Ortruds. Dasselbe ist immer nur episch angedeutet, und die Gegenwirkung ist in der Entzauberung Gottfried's durch den Gral längst vollbracht, ehe man die Wirkung selbst und ihre nächste Ursache gewahrt. In Folge dessen wird die ganze

Haltung der Ortrud problematisch. Ueberall gewahrt man bloß ihre menschlichen Leidenschaften, den Ehrgeiz und den Fanatismus fürs Heidenthum als Motive der Handlung, und was eigentlich (in einem kurzen Vorspiel vielleicht dargestellt) den Inhalt ihrer Schuld und das wesentliche Expositionsmoment des Stückes ausmacht, erfährt man als sehr retrospective Ueberraschung erst am Schlusse, und zwar immer episch vermittelt: *δι' ἀπαγγελιας*. Es ist dies ein großer und wesentlicher Fehler an der Dichtung, welcher der Ortrud sehr viel von ihrer Bedeutung nimmt, indem er ihr das Erhabene des bösen Willens abstreift und einseitig das des Pathos beläßt. Ihr Gegengewicht gegen den Gral und Lohengrin ist geschwächt, und anderseits begreift man nicht mehr wohl, warum zur Bewältigung eines bloß ambitiös und fanatisch erscheinenden Weibes sich verschiedene Wunder ereignen müssen. — Daß weiterhin die Entzauberung Gottfried's den Eindruck eines bloßen Hokuspokus machen muß, liegt auf der Hand. Man ist durch gar nichts auf dieselbe vorbereitet und muß es um so weniger sein, als man nach der Versicherung Lohengrin's annimmt, daß Gottfried im glücklichsten Falle erst nach einem Jahre wieder in menschliche Gestalt hätte zurückkehren können. Man erfährt in der früher vollständigeren Fassung der Erzählung Lohengrin's, wie der Schwan in die Dienste des Grales gelangt sei, in der jetzigen bleibt dieser Theil nachträglicher

Exposition weg, und man wird von einer unpoetischen Ueberraschung zur anderen hingestoßen, ohne daß man zu Athem kommt. Sollte die alsbaldige Entzauberung Gottfried's, wie es in der Dichtung fast den Anschein nimmt, dadurch noch möglich geworden sein, daß Ortrud vor Abfahrt des Lohengrin zu voreilig ihr Verbrechen entdeckt, so muß man gestehen, daß eine solche bloß angedeutete Vorbereitung so gut ist als gar keine. Die Erscheinung der Taube während dem Gebet Lohengrin's ist nur ein apartes Wunder, was, weit entfernt das folgende vorzubereiten, selbst unvorbereitet auftritt. Es geht hiebei den Personen auf der Bühne nicht besser als uns anderen im Parterre. Sie wissen nicht, wie ihnen geschieht; der Boden der Realität weicht ihnen unter den Füßen, bevor sie auf den des Wunderbaren gelangt sind; sie können daher nur noch hingaffen, was alles Ungeheuerliches vorgenommen wird, und schließlich muß ihnen der Gralritter bloß noch als ein bedeutenderer Hexenmeister als Ortrud vorkommen.

Was die musikalische Vorbereitung des Wunderbaren anlangt, so mag man sie im recitirten Schauspiele mit Tieck für die schwächste, und wenn man so ungerecht sein will als er, für einen »bloß mechanischen Kunstgriff« halten; ich bin hier anderer Meinung. Es zeugt abseite eines Romantikers von einem sehr mäßigen Verständniß des Wesens der Musik und ihres Verhältnisses zum Wunderbaren, sie als etwas

mechanisch Wirkendes hinzustellen. Die Musik ist eben wesentlich romantische Kunst und somit demselben Ideale verwandt als das Wunderbare. In der That ist es einer der größten Mißgriffe der Romantiker gewesen, den romantischen Stoff, der auf die Musik angewiesen war, in der Verstandessprache zu behandeln, und die peinigende Ironie, welche in dem Bewußtsein eines unlösbaren ästhetischen Zwiespaltes dem Dichtervermögen der Romantiker erwachsen mußte, war eine wohlverdiente und noch zu leichte Strafe für sie. — Es kommt nun allerdings darauf an, ob die Situation, in welche das Vorbereitungsmoment fällt, komischer oder ernster Natur sei, weil davon die Wirkung am meisten abhängt; allein unter allen Umständen ist die Musik dasjenige Element, welches den Zuhörer im Drama am schnellsten zur Ahnung des Wunderbaren stimmt, und da sie vor Allem auf das Gemüth wirkt, kann von ihr als »mechanischer Kunstgriff« schlechthin nicht die Rede sein. — Anders gestaltet sich die Frage nach der musikalischen Vorbereitung im Musikdrama, wo die von vornherein angestimmte Tonsprache die Wirkung insofern unnöthig macht, als man sich durchweg über die Wirklichkeit in eine andere Welt versetzt fühlt, aber auch unmöglich, da die Fortdauer der Anwendung der Tonsprache einen Ruhepunkt nicht zuläßt, von welchem aus eine neue Vorbereitung sich anbahnen ließe. Man wird sagen, daß letzteres unnöthig sei. In dem Falle, daß die

ganze Handlung im Bereiche des Wunderbaren spiele, zugegeben; im anderen Falle aber, d. h. in dem, worin sich der »Lohengrin« befindet, da ein Theil seiner Handlung auf sehr — auf allzu realem Boden vorgeht, nicht. Denn da das erhöhte Sprachvermögen der schönen Täuschung wegen auch da beibehalten wird, wo die Handlung unter das Bedürfniß desselben herunter sinkt, was der historische Hintergrund im Lohengrin von selbst mit sich bringt, so verliert die Musik an Kraft der integralen Wirkung für den außerordentlichen Fall, wo die Handlung sich vom Gebiete des Realen wieder ins Reich des Wunderbaren erschwingen soll. Mithin unterlag die musikalische Vorbereitung des Wunderbaren im letzten Acte des Lohengrin größeren Schwierigkeiten als im recitirten Drama erstehen konnten. Weiterhin ist freilich für die Zauberei des Ortrud ein hervortretendes Specialmotiv nicht eingeführt, welches die wunderbare Handlung der Entzauberung wirksam vorbereiten könnte, und Wagner hat hier eben eine Lücke in der Motivirung gelassen, die bei seiner sonstigen allzuschroffen und allzuausgedehnten Consequenz in dieser Hinsicht höchst befremdlich auffällt. Gewiß ist im »Tannhäuser« jene Theorie beim Dichter vielleicht noch nicht zur Reife gediehen gewesen, oder aber jedenfalls noch nicht so streng zur Ausführung gelangt. Gleichwohl ist dort das Dämonische gegen den Schluß hin viel prägnanter motivirt als hier.

Neunundzwanzigster Brief.

Nachdem wir das kennzeichnende Hauptmoment des romantischen Stoffes nach seiner Erscheinung im Wagner'schen Drama betrachtet haben, sei es uns vergönnt, die Disposition der Handlung selbst flüchtig zu prüfen. Wir werden hier alsbald im Falle sein zu erhärten, was wir eben schon im Vorbeigehen angedeutet haben, daß nämlich das Unterscheidungszeichen zwischen der Darstellung im Drama und Epos: *δρωντων, και οὐ δι' ἀπαγγελιας*, in Wagner's Werke nur mehr äußerlich zum Vorschein kommt. Es erweist sich nämlich der Stoff des »Lohengrin« qualitativ und quantitativ von der Art, daß er sich einer rhetorisch dramatischen Behandlung entziehen muß. Qualitativ, weil ein gut Theil der Handlung einerseits im großen, realen Völkerleben, andererseits im Reiche des Wunderbaren, einestheils in trockenen Staatsactionen, anderntheils im Innersten des häuslichen Heiligthums vorgeht; — quantitativ, weil er über die Bedingungen des Ortes und der Zeit, welche ein Drama erfüllen kann, ohne gegen das Grundgesetz seiner stylistischen Darstellung zu verstoßen, hinausschreitet. — Indem ich Sie auf die Auseinandersetzung der Handlung in B. 26 verweise, mache ich Sie darauf aufmerksam, daß diese im Ganzen nur als die letzte Episode aus dem Leben der

Ortrud erscheint. In Folge dessen drückt diese Person schwer auf die ganze Handlung. Sie ist von Anfang an präsent, aber während des ganzen ersten Actes ist ihr Wesen, ihr causales Verhältniß zu Allem, was vorgeht, weder orchestral (als Ahnung) noch sonst irgendwie exponirt. Einige Geste allein können hiezu nicht ausreichen; sie sind auch formal zu wenig vorgesehen. Namentlich vermißt man einen solchen in dem Momente, als Lohengrin der Elsa verbietet ihn je nach seiner Herkunft zu befragen. Das Motiv der verbotenen Frage giebt Ortrud am Schlusse des zweiten Aufzuges den Anhaltspunkt für Darlegung ihres Zusammenhanges mit dem weiteren Verlaufe der Handlung, und da sich ihre Intrigue auf das Verbot begründet, so ist schlechterdings nöthig, daß sie im ersten Aufzug die nachdrucksvolle Mahnung Lohengrin's: »Nie sollst Du mich befragen u. s. w.« mit der größten Aufmerksamkeit verfolge, und in ihren Gebärden alsbald zeige, welche Ideenassociation sich in ihrem Innersten anbahnt, wie dies später in der Einleitung des zweiten Actes durch das Orchester geschieht. Es wäre nicht schwierig gewesen, der Ortrud einige Worte in den Mund zu legen, welche die Exposition wenigstens andeutungsweise vervollständigten, so daß auf ihren Zusammenhang mit den Vorgängen ein erhellendes Schlaglicht geworfen würde. Anstatt diesem muß man sich das ganze Stück durch mit der retrospectiven Exposition desselben hinschleppen und erfährt

so das Eigenthümliche, stets etwas Geschehenes, statt etwas Werdendes sich abwickeln zu sehen. Es ist dies ganz epische Darstellungsart, wo der Dichter in mediis rebus anhebt (die Handlung beginnt nicht, wie dramatisch richtig wäre, mit der Verzauberung Gottfried's, sondern mit dem Erscheinen des Königs zum Aufgebot des brabantischen Heerbannes), und was vorauf gegangen war, erzählend nachholt. In Ansehung des Ortes und der handelnden Personen stand der dramatischen Darstellung der Verzauberung gar nichts entgegen. Hinsichtlich der Zeit war die äußere Schwierigkeit nicht in Anschlag zu bringen gegen die innere, welche in der nunmehr vorhandenen Disposition unbewältigt erscheint. Mag es, wer will, an Wagner loben, qu'il trouve parfaitement simple de faire garder le plus complet silence à un première cantatrice durant tout un acte: ich muß meinestheils dies Verfahren als einen Fehler in der Disposition rügen, so lange ich nicht mit guten Gründen des Gegentheils überwiesen werden kann, was nicht wohl möglich ist. — Die erste Scene des ersten Aufzuges enthält die Darlegung des Königs über den Ungarnkrieg, nicht viel besser als eine Thronrede, dann die Auseinandersetzung Telramund's über die dynastischen Familienverhältnisse, unter welchen der Staat leidet; diese Scene mußte von Haus aus ganz epischer Natur sein. Aber in der darauf folgenden zweiten Scene giebt Elsa statt aller Rechtfertigung beziehungs-

weise Nichtrechtfertigung betreff der gegen sie gerichteten Klage wieder eine Erzählung zum Besten, so daß außer der Ankunft des Lohengrin und dem Duell eigentlich gar keine Handlung vorgeht, und man thut gerade das Richtige, wenn man 2/5 Lyrik, 2/5 Epik auf 1/5 wirklich vorgehender Handlung veranschlagt. Im zweiten Aufzuge gestaltet sich dies Verhältniß der Handlung günstiger. In den ersten zwei Scenen nimmt die Lyrik wenig Raum ein, sie sind größtentheils der Handlung gewidmet; aber hernach stößt man in der dritten Scene wieder auf einen epischen Abschnitt, welcher die Erzählung dessen enthält, was von dem Rest des gestrigen Tages ab bis zum Morgen vorgegangen ist, die Aechtung Telramund's, die Ernennung Lohengrin's zum Schützer von Brabant, das Bevorstehen der Hochzeit und den Entschluß des Schützers, sich an der Spitze des Heerbannes nach dem Osten zu begeben. (Was zwischen den Liebenden noch vorgegangen, die gegenseitig ganz mit ihrem Glück beschäftigt waren, konnte man aus der Fanfare der Einleitung und der Lyrik Elsa's in der zweiten Scene schließen.) Der Rest des Actes ist vortrefflich disponirt. — Das descriptive Stück zu Anfang des dritten Aufzugs soll das prächtige Rauschen des Hochzeitfestes schildern und man hat hieran ebenfalls wieder ein kleines Stück Exposition. Die folgenden zwei Scenen sind durchaus lyrisch und pathetisch, während die dritte, welche ungefähr die Hälfte des Actes aus-

macht, verhältnißmäßig sehr wenig Handlung entwickelt und vorzugsweise episch gehalten ist. In welchem Grade das Einführen epischer Momente gerade da den Zuhörer ermüden muß, wo sich der Knoten lösen und die Handlungsmomente vorwiegen sollen, wird Jeder verspüren, der den Lohengrin öfters gehört hat. Wagner selbst ist darauf aufmerksam zu machen, daß die epischen Parthieen im Lohengrin, mit Ausnahme der Erzählung der Elsa (warum diese eine Ausnahme mache, ist leicht ersichtlich), gegen alles Uebrige sehr abfallen, und es wäre gut, wenn er für künftige Dispositionen hierauf Rücksicht nehmen wollte. — Es ist feststehend und unläugbar, daß der erste Aufzug den Zuhörer am meisten feßle und interessire. Wie sehr dies auch aus der Handlung an sich, aus der Frische des Empfängnißvermögens und ähnlichen Umständen zu erklären sein mag, so kommt hier doch auch noch ein anderes Moment in Betracht und zwar, wenn man so will, ein rein äußerliches. Der erste Aufzug spielt sich nämlich in einer Tagzeit ab. Der zweite aber und der dritte spielen zu einem Theil des Nachts, zum andern am Tage. Kommt hinzu, daß beide Male der Uebergang von der Nacht zum Tage sehr augen- und ohrfällig markirt ist, so daß dem Zuhörer thatsächlich die Zeit länger gemacht wird, als sie an sich wirklich erscheinen soll. In Wahrheit fühlt man, ohne sich davon Rechenschaft zu geben, daß man es mit fünf Acten, nicht mit drei zu thun habe, und

das Bestreben Wagner's, seine Handlung in den Zeitraum von 48 Stunden einzubannen und in drei Haupthandlungen zu erschöpfen, eludirt sich förmlich. Hier in Weimar hat man allerdings in Folge der scenischen Schwierigkeiten die dritte Scene des letzten Actes von der zweiten durch Fallen des Vorhanges getrennt; aber wenn dies auch nicht geschähe, so bliebe der Eindruck immerhin derselbe.

Dreißigster Brief.

Die Philosophie hat die Idee des Schönen noch nicht so lange her entwickelt, daß es nicht Leute genug gäbe, welche vom Kunstwerk als letzten Zweck nicht das Schöne, sondern das Gute, weiterhin das Sittliche verlangten. Ihren Anforderungen ist nicht mehr zu antworten, sondern man muß wie in mehren anderen Fällen ruhig das Ausscheiden des in seiner Entwickelung zurückgebliebenen Restes der menschlichen Gattung abwarten, da denn die neuen Ideen mit der erneuten Menschheit von selbst Platz greifen. Sofern nun von einem Kunstwerke wie der »Lohengrin« ein Sittliches als Zweck postulirt werden möchte, so mag

man denen, welche den Kampf des Glaubens mit der Liebe darin ersehen, immerhin beipflichten. Freilich sind darum die, welche bloß um des Sittlichkeitsprincipes willen diesen ethischen Conflict teleologisch in das Kunstwerk hineingeheimnißt, ebensowenig zu beneiden als die, welche denselben solcherweise darin entdeckt haben, und ich entsage gänzlich dem Bestreben, in erster Linie eine absolut sittliche Idee im »Lohengrin« suchen zu wollen, welche immer erst vom Schönen aus bedingt sein muß, nicht aber dasselbe bedingen darf, mithin ganz secundäre Ansprüche hat. Stellen wir somit einfach fest, daß es sich in der Kunst weniger um die schöne Darstellung des Sittlichen als um die schöne Darstellung des Sittlichen, weiterhin um die Darstellung des Schönen schlechthin handle. Bemessen wir nun danach die Handlung im Lohengrin! Zu einer solchen gehören Personen und Motive. Haben wir von vornherein statuiren müssen, daß im Musikdrama nicht Raum sei für jenes Fortschreiten der Handlung von Ursache zu Wirkung, für jene Dialektik, welche im recitirten Drama möglich und nothwendig sind, und wissen wir, daß gerade daran sich die Charaktere im recitirten Drama erst entwickeln, so liegt der Schluß nahe, daß im Musikdrama die Charaktere fertig an die Handlung herantreten. Davon ausgehend, kann man auch einzig und allein die typische und consequente Zeichnung der Charaktere abseite der Materiatur, vermöge deren sie

wie Statuen aus dem flüssigen Materiale der Musik gebildet dastehen, erklären — und wenn Sie wollen — rechtfertigen. Diese Materiatur ist an sich weniger willkürlich als Sie denken. Schon in dem Umstande, daß auf einen ganz bestimmten Charakter der Singstimme für jede handelnde Person von vornherein gerechnet werden muß, liegt ein bedeutungsvolles Moment für die Nothwendigkeit, welche dem Dichter hier einen Weg vorzeichnet, der dem des specifischen Dichters beinahe diametral entgegengesetzt ist, und Sie werden sonach finden, daß ein Tenorist immer mit Widerstreben den »Leopold« in der »Jüdin« oder den »Golo« in der »Genovefa« singe, sowie Sie sich schwerlich den Tannhäuser als Bariton und Wolfram als Tenor denken können. Ich kann mir indeß nähere Ausführungen hierüber, die sich von selbst machen, ersparen und schreite zur Besichtigung der Personen im Wagner'schen Kunstwerke. Fangen wir von unten an. Da ist Gottfried. Er fungirt bis zum Schlusse des Stückes als Schwan, d. h. als eine Drahtpuppe des Maschinisten, hernach endlich als stumme Person, die aus der Schelde taucht, wie ein Fisch bei nahendem Ungewitter, und nichts als ein paar Schritte, eine Verbeugung und eine Umarmung auszuführen hat. Diese Figur ist eigentlich nur das sächliche Corpus delicti zur Erhärtung des Verbrechens der Ortrud, welches wir, wie schon bemerkt, besser von vornherein kennen lernten, und steht außer thätigem

Bezug zur Handlung selbst. — Folge der Heerrufer! Seine Person steht nur in äußerlichem Bezuge zur Handlung, sofern er gewisse Anordnungen und Arrangements zu vermitteln hat, sie scheint als solche allerdings nothwendig und würde im recitirten Drama gar nicht auffallen; was aber die Tondichtung mit ihr anfangen sollte, könnte uns ein Räthsel sein, wenn nicht Wagner sie wirklich musikalisch durchgeführt hätte. Freilich giebt es keine Wörter, für deren Skansion nicht ein musikalischer Rhythmus, und für deren Accent nicht die nöthigen Intervalle gefunden werden könnten, — es giebt weiterhin keine nach gewissen Differenzen der Zeit und der Höhe und Tiefe geordnete Tonreihe, die man nicht harmonisiren, und keinen melodisch und harmonisch fertigen Satz, den man nicht instrumentiren könnte. Solcher Sorites hat Wagnern veranlassen müssen, eine wahre Büttelrolle in seinem Stücke ein- und auszuführen. Weitere Betrachtung derselben ist hier unnöthig. — Der König repräsentirt das Oberhaupt des Staates in einer Weise, von der man sich schwer einen richtigen Begriff machen kann. Es ist gewissermaßen in den mittelalterlichen Zuständen und Anschauungen begründet, wenn die Repräsentation des mystischen sonach religiösen Elementes sich von der weltlichen Gewalt emancipirt zeigt, und mithin muß man sich eine Art von Unterordnung des Königs unter die Forderungen der Gralsatzungen schon erklären können; indeß steht der Grad, in welchem dies geschieht,

der Majestät des Königs (zumal Heinrich's des Finklers) nicht besonders wohl an, da er im zweiten und dritten Aufzuge mälig zum Brautführer und Begleiter des Lohengrin herabsinkt, was ihn erniedrigt, ohne den Lohengrin zu erhöhen, wie dies letztere möglicherweise in der Absicht des Dichters gelegen haben mag. Thatsächlich und von sich aus schlichtet dieser König eigentlich Nichts; er thut zumeist das, was jeder Verweser auch aus eigenem Ermessen im Hinblick auf Brauch und Sitte und obwaltende Umstände hätte thun können. Da er den betheiligten Personen persönlich in keiner Weise nahesteht, so ist sein Interesse an diesen auch nur dasjenige, was die übrige Umgebung derselben theilt, und er mag hier daher füglich außer näherem Betracht bleiben. — Es ist nun zu bemerken, daß am Schlusse des Stückes Lohengrin zum Sitze des Grales zurückkehrt, Elsa, Ortrud und Friedrich mit Tod abgegangen sind und nur die oben bemeldeten Personen nebst der Umgebung übrig bleiben. Man ersieht hieraus alsbald, daß der Ausgang tragisch ist, was dem Stücke seinen Charakter verleiht. Dieser tragische Ausgang muß motivirt sein durch eine tragische Schuld und den Conflict, aus welchem diese unmittelbar hervorgeht und in welchem sie sich abklärt. Aus dem Umstande, daß die Charaktere das Drama fertig antreten, ist weiterhin abzunehmen, daß das Entstehen der tragischen Schuld in der Handlung selbst nur secundär motivirt und mithin

in der Eigenheit der Charaktere von vornherein begründet sei. Seltsamerweise nun ist es Ortrud allein, welche mit spontanen Handlungen in voller Selbstständigkeit auftritt. Ihr Gegensatz, der Lohengrin, ist mit all' seinem Thun und Lassen an die Vorschriften des Gral gebunden, Telramund erweist sich seiner Frau gegenüber gänzlich unselbstständig, und Elsa schwankt zwischen den Geboten Lohengrin's und ihrer Liebe zu ihm einerseits, und den Anmuthungen Ortrud's und Telramund's sowie dem dadurch bei ihr erregten Mißtrauen anderseits unstet hin und her. Die tragische Schuld concentrirt sich weiterhin nicht sowohl auf einem dieser vier Individuen, sondern ist allen vier gemein, obgleich das unmittelbare Moment derselben an Elsa zu haften scheint. Werden wir uns hierüber sofort klar! Der Gral repräsentirt eine willkürliche transcendente Weltordnung, die der Menschheit und der Natur mit negativen Geboten gegenüber tritt. Diese jenseitige Weltordnung, als von der diesseitigen, wirklichen getrennt, stellt sich auf ein relativ Gutes, an sich Indifferentes, sofern die Bedingungen dieses Guten wieder an sich selbst willkürlich sind und außer Zusammenhang mit der menschlichen Natur stehen. Als ihr Vertreter nun erscheint der Lohengrin, und man muß sich mit der Kritik jener Weltordnung schon an diesen halten. Es ist schwer zu entscheiden, inwieweit Wagner die moralische Mißgestalt dieser Person aus der Sage oder aus seiner

eigenen Phantasie geschaffen habe. Mensch genug, um sich in seinen hübschen Schützling binnen einer Minute zu verlieben, und zu sehr Engel, um einen ganz gewöhnlichen menschlichen Fehler zu kennen und ihm vorzusehen, kommt Lohengrin nach Antwerpen, nicht weil er selbst will, sondern weil sein Papa ihn schickt; er überwindet Friedrich nicht aus eigener Kraft, sondern vermöge der Unbesiegbarkeit, welche der Gral verleiht; gleichwohl gründet er auf diese That, welche weder im Entschluß noch in den Mitteln die seinige ist, rein persönliche Ansprüche. Es ist gänzlich unmotivirt gelassen, ob der Gral allen hübschen Mädchen, welche er gelegentlich durch einen seiner Delegaten salviren läßt, auferlege oder gestatte, sich für eine gewisse Zeitdauer ehelich mit selbigem zusammenzuhalten, und man kann wohl annehmen, daß Lohengrin in Hinsicht der Verbindung mit Elsa gänzlich eigenmächtig und hinter dem Rücken seines Vaters gehandelt habe. Indessen kommt Elsa seinen Ansprüchen entgegen. Lohengrin weiß, daß sein Bleiben unter den Menschen, sofern es überhaupt zulässig ist, nur durch die Wahrung des Geheimnisses seiner Herkunft möglich wird. Wenn die wahre Liebe auf das Wohlgefallen an den Eigenschaften des geliebten Gegenstandes gestellt ist, wie relativ gut auch diese Eigenschaften sein mögen, wenn ferner dieses Wohlgefallen ohne voraufgehende Erkenntniß nicht möglich ist, so liegt es ganz in dem Wesen einer annoch zu Leben

bestehenden Religion, unter deren mystische Abkömmlinge der Gral zu zählen ist, zu verlangen, daß man liebe, was man nicht kennt. Es ist hier nicht einzuwenden, daß man unbekannte Ursachen lieben müsse um guter bekannter Wirkungen willen; denn die schlechtesten Ursachen können relativ gute Wirkungen haben, und umgekehrt. Die conditio sine qua non, an die das Verbleiben Lohengrin's und das Wohl aller mit ihm verbundenen Personen verknüpft ist, besteht also darin, daß, die ihn lieben, ihn nicht kennen sollen; er ist trotz seiner edlen Abkunft gewissenlos genug, an die Erfüllung dieser Bedingung, welche Wesen mit menschlichem und daher mehr oder minder skeptischem Geiste begabt unhaltbar sein muß, das Glück des Mädchens, das er liebt, die Geschicke eines Landes und einer Armee zu knüpfen. Er überläßt die Verantwortlichkeit für die Garantie der von ihm übernommenen Verpflichtungen einem jungen, unerfahrenen, schwachen Weibe. Anstatt dasselbe wenigstens bis zum Augenblicke der Vermählung mit allem moralischen und physischen Schutze zu umgeben, läßt er es in der Frauenwohnung mit seinem Herzen, seinen Gedanken und seiner Umgebung allein, jedem widrigen Einflusse bloßgestellt. Nachdem er die Arme zuerst unsicher gemacht, nachdem der Verdacht bei ihr auf die eindringlichste Weise geweckt und genährt worden, nachdem sich dieser Verdacht bei ihr selbst schon auf die unzweideutigste Art geäußert hat, ist der Lohengrin nicht

einmal Casuist genug, um etwas Stichhaltiges zu ihrer Beruhigung ausfindig zu machen. Die erste Gelegenheit, mit seiner Frau, die ihm in aufrichtiger Liebe ergeben ist, allein zu sein, benutzt er, um diese Neigung mit einer Galanterie, wie die nachfolgende, herauszufordern:

Dein Lieben muß mir hoch entgelten
Für das, was ich um Dich verließ,
Kein Loos in Gottes weiten Welten
Wohl edler als das meine hieß!
Böt' mir der König seine Krone,
Ich dürfte sie mit Recht verschmähn.
Das Einz'ge, was mein Opfer lohne,
Muß ich in Deiner Lieb' ersehn!
Drum wolle stets den Zweifel meiden,
Dein Lieben sei mein Stolz Gewähr;
Denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
Aus Glanz und Wonne komm' ich her.

Darf es uns denn befremden, wenn Elsa, die dem fahrenden Ritter mit ihrer Hand auch eine Krone zubringt, nicht sogleich einsehen kann, daß sie ihren Gatten noch mehr lieben soll, weil sie nicht weiß, wer er ist? — Elsa fällt; aber ihre Liebe wächst, indem sie die Folgen dieses Falles erkennt, zu einer Hingebung ohne Gränzen. Besteht Lohengrin seine Prüfung auch so glücklich? O nein! Als die Collision seiner Neigung mit den Forderungen seiner Corporation an ihn herantritt, spielt er den gehorsamen Sohn, und in dem Dilemma, entweder zu den An-

nehmlichkeiten des Gral zurückzukehren, oder ganz Mensch zu werden und dem Glücke seines jungen Weibes zu leben, siegt sein Egoismus; er sagt der verzweifelnden Elsa einige Entschuldigungen und fährt ab, indem er die Aermste der Verzweiflung und dem Tode weiht. — So erscheint die aller inneren Nothwendigkeit bare Haltung des Lohengrin unsittlich im Sinne der Humanität und der ganzen heutigen philosophischen Weltanschauung; sie ist es streng genommen aber auch im Sinne des wahren Christenthums, dessen erhabenste und älteste Ueberlieferung lehrt, daß der Gott herniederstieg, nicht um vor den Sünden und Schwachheiten der Menschen wieder in den Himmel zu entfliehen, sondern um sich für dieselben zu opfern. — Eine immer gleich hohe und edle Begeisterung lieh Wagnern manches schöne Ausdrucksmoment, um aus jenem Charakter ein Meisterstück poetischer Factur zu machen, welches seinesgleichen sucht; allein die Ausführung eines Entwurfes rechtfertigt den letzteren selbst nur vor den Augen und Ohren, nie vor dem Gemüthe.

Einunddreißigster Brief.

Die tragische Schuld Elsa's besteht, wie bereits bemerkt, darin, daß sie, den Forderungen der durch den Gral vertretenen transcendenten Weltordnung

entgegen, da wo sie liebt, auch erkennen will, ohne einzusehen, wie mit der Erkenntniß des geliebten Gegenstandes dieser selbst für sie entschwinden müsse. Wenngleich, wie ich angedeutet habe, an dieser Schuld Lohengrin, Ortrud und Telramund causal betheiligt sind, so concentrirt sich das Mitleid doch zumeist auf Elsa, als derjenigen Person, deren Fehl auf positiver Grundlage ruht, da sie aus Liebe fehlt. Der tragische Ausgang Ortrud's und Telramund's rührt weniger. Erstere repräsentirt außer dem Phantastisch-Erhabenen des bösen Willens auch das Pathetische des Ehrgeizes und des Fanatismus, vorzugsweise des letzteren. Sie gewinnt dadurch ein separates tragisches Interesse, in welchem sich die Furcht vor dem Erhabenen und die Bewunderung für das Pathos auf seltsame Weise mischen. Hätte der Dichter den realen Conflict zwischen Lohengrin und Ortrud, wie schon angedeutet, plan vorbereitet, so würde dieser Charakter durchweg zu größerer Geltung gelangen. Man denke sich vom »Tannhäuser« die erste Scene hinweg und der ganze Gegensatz des Dämonischen, welches Venus repräsentirt, wird problematisch; in demselben Falle befindet sich Ortrud. Weiterhin schreitet die poetische Haltung dieser letzteren über die Gränzen des Styles hinaus, da alles Dialectische im Stücke wesentlich auf ihr ruht, und man muß gestehen, daß Wagner trotz aller Anstrengung und trotz vieles wirklich sehr Gelungenen, was er geliefert hat, nicht im Stande war, das We-

sen dieses Charakters stylistisch zu erschöpfen. Es wäre indeß ungerecht, wollte man einen Augenblick zögern, anzuerkennen, daß eine ähnliche Charakteristik von Wagner zum ersten Male versucht wurde, und als solcher äußerst gewagter Versuch so lange zum Muster vorgestellt zu werden verdient, als nicht Jemand es besser zu machen im Stande ist. — Im Verhältniß zu Ortrud nun befindet sich Telramund in ähnlicher Lage als Elsa hinsichtlich Lohengrin's. Er ist ein an sich guter Charakter, vorab ehrenhaft und ritterlich. Sein Fehler besteht lediglich in der auf das Mißtrauen in seine eigene Einsicht, sowie den dämonischen Einfluß Ortrud's begründeten Hingabe an diese letztere, die ihn verleitet, bona fide allen Rathschlägen derselben zu gehorchen. — Wäre er ein Weib, der Zuschauer würde seinen Untergang mit derselben Theilnahme begleiten, als den Fall Elsa's; aber er ist Mann, und das Mitleid, welches seine Tugenden für ihn erregen können, wird durch den einen Fehler seiner unmännlichen Geistes- und Willensunterordnung geschwächt, wo nicht gänzlich ertödtet. Das absolut oder relativ Böse muß durch Größe interessiren; diese geht ihm ab, und das bloße Pathos des point d'honneur allein, welches er an den Tag legt, ist eine Qualität, die man an ihm voraussetzt und die daher weder imponirt noch überrascht. — Das tragische Interesse von dieser Seite concentrirt sich mithin auf Ortrud vorzugsweise; aber es wird durch die Art, wie die

Katastrophe in ihrer Erscheinung reprimirt ist, nicht genügend angeregt. Wäre die übrige Oekonomie des Stückes darnach, so würde ich dies als einen Fehler bezeichnen müssen. Allein so wie das Ganze dasteht, muß man es gutheißen, daß der Untergang Ortrud's episodisch dargestellt ist, weil sonst das Interesse, welches sie in Anspruch nähme, jenes erdrücken müßte, welches der Dichter Elsa zuwenden will.

Man gewahrt gegen den Schlußmoment hin den Regierungsverweser Telramund erst geächtet, dann getödtet, sein Weib todt vor Schrecken, Elsa todt vor Erschütterung, das Land herrenlos, den König in peinlicher Verlegenheit, und das Scheiden Lohengrin's, als des Trägers eines übernatürlichen guten Princips, macht nicht übel den Eindruck, als ob die Sonne aus der Welt schwinden wollte. Für soviel Trauer soll die Erscheinung Gottfried's den einzigen versöhnenden Trost bieten. Wer ist Gottfried? »Der Herzog von Brabant.« Lohengrin sagt es uns und es muß damit seine volle Richtigkeit haben. Aber ist es genügend, daß, nachdem eine Welt voll schöner und düsterer Leidenschaften zu Grabe getragen worden, dieses Kind präsentirt werde, durch dessen Jugend und Indolenz kein Zug von erhebender Größe schimmert, an welcher sich das erschütterte Gemüth des Zuhörers aufrichten könnte? Ich glaube kaum. — Weiterhin ist es zur schönen Wirkung jedes tragischen Untergangs nöthig, daß der Zuschauer gewahre, wie der Schuldige zum

Bewußtsein seiner Schuld und der Gerechtigkeit der Sühne gelange. In Ansehung Telramund's ist hier ein Verstoß begangen, der die peinlichste Wirkung macht, und wäre ich nicht moralisch überzeugt, daß Wagner nie einen »Effect« um seiner selbst willen einführe, so müßte ich versucht sein, anzunehmen, daß er einen solchen in der plötzlichen Tödtung Telramund's beliebt habe, um das sanfteste und anmuthendste Pathos durch das Schreckliche eines jähen blutigen Unterganges zu contrastiren, wie dies denn durch Nebeneinanderstellung üppiger und grausamer Scenen in neuerer Zeit fast immer mit Erfolg versucht worden ist. —

Ich habe mich länger als ich wollte bei Betrachtung der Handlung im Allgemeinen, sowie der Personen und Motive, der tragischen Schuld und ihrer Sühnung insbesondere aufgehalten, und ich fürchte beinahe Sie zu ermüden, wenn ich diese Betrachtung noch mit Einigem epilogisire. Indem ich Ihnen dieses schreibe, ist der »Lohengrin« leider noch an sehr wenigen Bühnen gegeben, und das Publicum kennt nur mehr den »Tannhäuser«, welchen es übrigens allenthalben mit der Auszeichnung aufgenommen hat, die das schöne Werk Wagner's in reichem Maße verdient. Denjenigen, welche sich mit dem »Tannhäuser« einigermaßen vertraut gemacht haben, wird es sehr nahe liegen, die Charaktere dieses Stückes mit denen im »Lohengrin« zu vergleichen, und sie werden bald und leicht zu Schlüssen gelangen, welche dem »Lohengrin«

nicht günstig sind. Wie könnte es anders sein? — Die Verirrungen des heißblütigen Tannhäuser, der durch und durch Mensch ist, werden dem Zuschauer sympathischer sein, als die kühle Tugend des neumythologischen Halbgottes; — Elsa wird meineidig an ihrem Gatten auf einen bloßen vagen Verdacht hin; Elisabeth, die das ganze Verbrechen ihres Geliebten kennt, stellt sich mit brechendem Herzen zwischen ihn und die ihn verdammende Welt; — der edle, entsagende Wolfram wird vor dem ehrsüchtigen und gleichwohl kurzsichtigen und unselbstständigen Telramund immer Etwas voraus haben; — während Heinrich der Finkler theils eine verhältnißmäßig untergeordnete Rolle spielt, theils den zunächst an der Handlung betheiligten Personen ziemlich fern steht und höchstens das Interesse eines Richters sine ira et studio einflößen kann, befindet sich der Landgraf von Thüringen zu allen Hauptfiguren im »Tannhäuser«, mit Ausnahme der Venus, in näherer Berührung und nimmt die Sympathieen der Zuschauer, als kunstsinniger Fürst und Verwandter der Elisabeth, doppelt in Anspruch; — es ist keinem Zweifel unterworfen, daß die Venus weit unbedeutender erscheine als Ortrud; aber sie drückt weniger auf das Ganze und liegt durchweg weit mehr im Bereiche musikalischer Behandlung als letztere; auch macht sie jedenfalls einen sinnlich angenehmeren Eindruck; — die Sänger und der Hirtenknabe werden die brabantischen Edlen und den Heer-

rufer bei Weitem ausstechen, und einzig über die Edelknaben werden die Stimmen getheilt sein.

Gleichwohl muß ich im Ganzen und Großen, wie schon B. 3 bemerkt, dem »Lohengrin« vor dem »Tannhäuser« den Vorzug geben. Abgesehen von der objectiv vollkommneren und subjectiv prägnanteren Materiatur an sich, ist der Lohengrin viel einheitlicher entworfen und durchgeführt, sowie principiell weit entschiedener und consequenter gehalten. Wenn auch die Charaktere an sich unvollkommener sein mögen, was ich zugebe, so kann ich doch nur loben, daß Wagner — vielleicht eingedenk oder unbewußt beflissen des Aristotelischen Grundsatzes, man mache Dramen nicht mit Charakteren, sondern mit den Handlungen, — — darauf sah, die einzelnen Charaktere in den einzelnen Handlungsmomenten und deren Niederschläge selbst richtig und zweckmäßig zu situiren. Es ist dies freilich ein Lob, was einen Tadel einschließt; denn so wie die Handlung beschaffen ist, kann weniger das In- als das Nebeneinander der einzelnen Handlungsmomente gerühmt werden, und der schöne Totaleindruck, den man vom »Lohengrin« empfängt, ruht wesentlich auf der glücklichen spontanen Uebersicht der Folge jener Momente abseite des Zuschauers. Dieser Umstand wird diejenigen sehr unterstützen, welche Wagner gern mit einem berühmten Maler der Gegenwart vergleichen; mich aber veranlaßt er von eben dargelegtem Gesichtspunkte aus, Liszt's Meinung zu unter-

schreiben, wenn er sagt: 'les poëtes dramatiques devront mettre le poëme de »Lohengrin« au-dessus de tous ceux, que Wagner a faits jusqu'ici.

Zweiunddreißigster Brief.

Ich muß hier meine Betrachtung über die letzte künstlerische Kundgebung Wagner's im »Lohengrin« schließen. Sie werden sich das Resultat derselben leicht selbst zusammenstellen und mit mir in der Bewunderung des seltenen Genies übereinstimmen, dem es vergönnt war, mitten in der Zeit der größten allseitigen so auch künstlerischen Zerfahrenheit und ohne irgend eine Anregung durch äußeren Erfolg aus dem reinen Born seines reichen dichterischen Gemüthes und vermöge eines festen sittlichen Willens bei wenn auch nicht vollkommener doch im Ganzen sehr auf die Höhe der Zeit, in Einzelnem über dieselbe hinausgerückter stylistischer Ausbildung die Idee eines neuen Kunststyles selbstständig zu erfassen, und dessen Verwirklichung gewissenhaft und nach bester Möglichkeit anzustreben. Ihre Bewunderung wird, wie die meine, wachsen, wenn Sie bedenken, daß Hunderte von Autoren und Tausende von Werken, welche im alten Opernstyle während zweier Jahrhunderte aufgetreten

sind, die alte Opernform nicht weiter entwickelt haben, als der einzige und alleinige Wagner die neue des Musikdramas theoretisch und praktisch im Laufe weniger Jahre. Ich habe Ihnen mit jener Schonungslosigkeit, welche die Liebe zur Wahrheit und das Bedürfniß der Opposition gegen jedes unreife oder übelintentionirte Urtheil mir allein dictiren konnten, alle Fehler aufgedeckt, welche in der letzten künstlerischen Kundgebung Wagner's sich bemerklich machen. Aber abgesehen davon, daß alle diese Fehler in Wagner's Werke durch ebenso viele Schönheiten aufgewogen werden, was sind sie anders, als zufällige Mängel in der subjectiven Verwirklichung einer Idee abseite des ersten Sterblichen, dem sie sich offenbarte? Sie selbst, diese Idee, ist ewig und wird auch den Namen desjenigen, in dem sie, wenn auch noch unvollkommen, zuerst zur Erscheinung gelangte, verewigen. Sie wird fortleben in der Zukunft und in mehren und anders organisirten Künstlernaturen sich manifestiren. Allmälig wird sie nach allen Seiten hin zur stets vollkommneren Entfaltung gelangen, und eines Tages wird man vielleicht die typisch schöne Darstellung des von Wagner erschauten, mit sehnsüchtigem Verlangen umfangenen, und aus den Mitteln einer reichen dichterischen Befähigung zuerst zur sinnlichen Erscheinung gebrachten Ideales ins Leben treten sehen. Alsdann erst wird die Kunstgeschichte ganz und gar wissen, woran sie mit Wagner ist; das Kriegsgeschrei zwieträchtiger

Parteien wird verstummt sein; eine neue Generation wird das neue Kunstwerk liebevoll hegen und pflegen und seinem Schöpfer einen Ehrenplatz neben Aeschylus, Shakspeare und Beethoven anweisen.

Daß zur Zeit die Stimmen über Wagner getheilt sind, hat Sie zunächst veranlaßt, mein freundschaftliches Votum einzuholen; daß in Wagner's Werken selbst, zumal im »Lohengrin«, Elemente sich zeigen, welche Lob und Tadel herausfordern können, haben wir gesehen. Sie werden nunmehr bereits zur Genüge mit den Ursachen in Wagner's künstlerischer Kundgebung selbst auf dem Laufenden sein, welche eine so verschiedenartige Bewegung in allen Factoren der öffentlichen Meinung hervorgerufen haben. Indessen lohnt es der Mühe, auch die äußeren Ursachen dieser Bewegung, welche in jenen Factoren selbst und ihrer historischen Stellung Wagnern gegenüber begründet sind, einer gesonderten Betrachtung zu unterziehen. Vom Publicum im Großen kann hier abgesehen werden. Es kennt vorab, wie schon bemerkt, meist nur den »Tannhäuser«, und hat daher noch nicht Gelegenheit gehabt, über den letzten praktischen Standpunkt Wagner's sich bewußt und urtheilsfähig, ich will nicht sagen urtheilsreif, zu werden. Dieses Publicum selbst ist hinwieder noch beschränkt. Zwar sind Bruchstücke Wagner'scher Werke bereits so ziemlich überall vorgeführt worden und haben allenthalben Interesse, an den meisten Orten eine beifällige, an vielen eine

enthusiastische Aufnahme gefunden. Indeß ist die Wirkung solcher Bruchstücke zu wenig maßgebend für diejenige der vollständigen Werke, welchen sie entnommen sind, als daß man daraus einen gültigen Schluß für die Aufnahme letzterer selbst präsumiren dürfe. — Weiterhin ist bemerklich, daß die Bühnen Oesterreichs sowie diejenigen von Berlin, Hannover, München und Stuttgart bisanhin den Wagner'schen Werken gänzlich verschlossen geblieben sind, somit das Publicum jener Städte noch keine Stimme hat abgeben können. Man wird alsbald zu der Annahme bewogen, daß die Haltung Wagner's in den politischen Ereignissen von 1848 an jenen Uebelstand zunächst veranlaßt habe. Es mag theilweise der Fall gewesen sein. Ich muß gestehen, daß ich zwar in meinen Ansichten vom Guten, Wahren, Nothwendigen und Nützlichen ebenso von Wagner differiren mag, wie hinsichtlich des Schönen, daß ich aber im Hinblicke auf die Offenheit, womit er seine Ueberzeugung aussprach, und die Resignation, womit er derselben seine äußerliche Existenz opferte, alle Achtung vor ihm habe, welche man einem ehrlichen Mann selbst dann noch schuldet, wenn er sich auch für einen Irrthum preisgegeben haben sollte. Weiterhin zweifle ich ganz und gar, daß die erleuchteten Fürsten, welche über die genannten Bühnen verfügen, irgend die Schuld daran tragen, daß Wagner vom Repertoire derselben ausgeschlossen ist. Seitdem der

»Tannhäuser« in Dresden selbst eine brillante Reprise erlebt, und seitdem er sogar in Cassel zur Aufführung gelangt ist, kann man annehmen, daß die Ehrendiplome des Künstlers an Ort und Stelle ebenso respectirt werden, als die Steckbriefe des Bürgers, und es müssen daher andere Ursachen obwalten, welche Wagner's Werke von jenen Residenzbühnen fernen. — Die Stunde naht, wo die Nachsicht, welche man bis jetzt gewissen Personen gegenüber bethätigt hat, ihre Gränzen haben muß, und gewisse Namen in den Hallen des Kunsttempels an die schwarze Tafel geschrieben werden. Die gesammte deutsche Oeffentlichkeit wird alsdann durch ein allgemeines und ernstes Gericht dem Einzelnen die unangenehme Mühe des Urtheils ersparen. Sie, mein Freund, kennen jene Namen, und ich kann mich daher enthalten, sie hier niederzuschreiben. —

Sehen wir indeß hievon ab und betrachten wir die Wirkung, welche Wagner's letztes Auftreten zunächst auf die zünftigen Musiker, die zünftigen Dichter und die zünftigen Kritiker machte und in Folge der Verhältnisse machen mußte. Um dies einigermaßen genügend zu thun, ist es nöthig, daß wir auf jene Verhältnisse selbst näher eingehen. Demgemäß wollen wir mit den musikalischen Zuständen den Anfang machen.

Dreiunddreißigster Brief.

Wir sind uns aus B. 12 erinnerlich, daß nach Abklärung des Materiales und Verdichtung der Form im »Oratorien-, Opern-, symphonischen und Kammerstyle« durch Händel, Bach, Gluck und Haydn die Summe der Stylmomente gegeben war, deren einheitliche, nach allen Seiten gleichmäßige Verwendung einem Genie, welches sich ihrer zu bemächtigen vermochte, zu Gebote stand. Dieses Genie ließ nicht auf sich warten; es erschien unmittelbar am oder zum Abschlusse jenes Entwickelungsprocesses und hieß Mozart. — Die Richtung nun, in welcher sich Mozart künstlerisch kundgab, ist als wesentlichst objective zu bezeichnen, und diesem Umstande ist seine vorwiegende Neigung für die Oper zuzuschreiben. Es ist kaum nöthig, Ihnen zu sagen, daß in Folge dieser Richtung Mozart's beste Eigenthümlichkeit sich in die Oper ergoß und seine übrigen Werke wenig über die von Haydn hinausragen, von welchen viele, namentlich in Hinsicht der formalen Conception, tief unter Händel und Bach stehen, allein uns stylistisch näher berühren und zwar vorzugsweise in Ansehung der realen Materiatur. Weiterhin ist es als bekannt vorauszusetzen, daß die Objectivirung Mozart's seinen stylistisch-internationalen Eklekticismus zur Folge hatte, der als solcher in seiner Besonderung der seinige

bleiben mußte, so zwar, daß die unkritische Nachahmung desselben, wie sie in späteren Jahren von einigen Musikern versucht und vertheidigt ward, als verwerflicher Abweg anzusehen ist. Mozart starb im Anfange der französischen Revolution, d. h. als das 19. Jahrhundert eben geboren werden sollte. Wenn ich zugebe, daß am Genie stets die relative Vollkommenheit der Form bewundernswerth verbleibe, so ist dies bei dem objectivirenden Musiker zu beschränken, weil dieser, im steten Rapport zur Außenwelt befindlich, von seiner Zeit nothwendig beeinflußt wird und werden muß. In dieser Hinsicht sind auch die endlichen Seiten Mozart's nicht zu verkennen und ich stelle es als eine, wenn auch noch nicht heute, so doch morgen anzunehmende Behauptung hin, daß in Bälde an den Mozart'schen Opern nur noch das allgemein ansprechen wird, was rein menschlicher und pathetischer Natur ist und dessen Erzeugung auf keinerlei Weise von dritter Seite (ich meine von einer, welche außer dem Musiker und dem Objecte lag) beeinflußt war. —

Dieselbe Allgemeinheit der formalen stylistischen Befähigung wie bei Mozart findet man bei Beethoven. Allein die Richtung dieses Letzteren war eine entschieden subjective, woher sein Drang zum specifisch-musikalischen Kunstwerk, der Symphonie, und hinwieder zur nationalen, beziehungsweise deutschen Darstellungsweise rührt. Da die Musik wesentlich

romantische subjective Kunst ist, so mußte Beethoven mehr befähigt sein, ihr eigenstes Ansich fortzuentwickeln als Mozart. So gewahren wir, daß er die Symphonie nach der rein lyrischen Seite hin bis auf die Spitze des Darstellbaren führte, den Kammerstyl nach Form, den Concertstyl nach Inhalt in den symphonischen Styl aufhob, und daß er weiterhin in allen übrigen Organismen der lyrischen Form (wie namentlich an einem Vergleiche seiner Missa solennis mit Mozart's Requiem ersichtlich wird) den Styl in subjectiver Richtung außerordentlich vorwärts brachte. Der »Fidelio« entspricht glücklich der Neigung des Meisters für das Reinmenschliche und Pathetische und ist nach dieser Seite hin vollendet zu nennen, entbehrt jedoch der Objectivirung im Sinne Mozart's, der er wenig bedurfte. Dieser letztere schafft aus dem Herzen des Objectes heraus und steht somit subjectiv über seinem Werke, während hingegen Beethoven aus sich heraus objectivirt und daher mitten im Werke steht, sich in demselben selbst darstellt. In Folge dessen formt der erstere willkürlich nach Maßgabe des Objectes, der letztere unwillkürlich nach Maßgabe seiner subjectiven Idee, woraus sich das Durchbrechen des überkommenen Formalismus durch Beethoven von selbst erklärt und mit demselben wesentliche Wandlungen in der Materiatur. Der Bereich des Musikalischdarstellbaren ist durch Beethoven nach Seite des Realen wie des Spiritualen über die Gränzen, welche Mozart

kannte, ausgedehnt worden; jedoch ist zu bemerken, daß sich bei ihm das Reale wesentlich in der natürlichen Welt (wie beim nachmozart'schen Haydn), das Spirituale vorzugsweise im Reiche der Empfindung, des Pathos bewegt.

Es liegt nahe, daß eine Abklärung des Ideales und des Styles für die Bedürfnisse der fortschreitenden Zeit nur möglich ward, wenn man dahin gelangte, den Objectivismus Mozart's und den Subjectivismus Beethoven's in dem Dritten aufzuheben, welches als der den Anforderungen der modernen Aesthetik entsprechende Idealrealismus, d. h. die Setzung des Schönen in jener Einheit der concreten Idee mit der sinnlichen Erscheinung zu bezeichnen ist, wo die Berechtigung des Subjectes sich nicht mehr zur Beeinträchtigung des Objectes herbeiläßt, sondern vielmehr sich mit demselben ganz erfüllt und seine eigene Wesenheit zwar gleichfalls, aber nur insoweit an demselben zur Erscheinung bringt, als es Goethe schon in dem Ausspruche bezeichnet: »Die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst ist die Gestaltung, und in der Gestaltung die Specification, damit ein Jedes ein Besonderes, ein Bedeutendes« (man nehme das Wort in dem Sinne als es Hegel interpretirt hat) »sei und bleibe.«

In hohem Maße erfüllte die Ahnung dieses Ideales den Beethoven zeitgenössischen Schubert, wie man aus seiner Thätigkeit auf dem vor ihm noch wenig angebauten Felde der Vocallyrik ersieht. Im symphonischen und Kammerstyle macht sich bei ihm neben schöner Eigenthümlichkeit noch der unvermittelte Dualismus von Mozart und Beethoven geltend, und es ist mir außer Zweifel, daß der für die Kunst allzu früh dahingeschiedene junge Meister nicht Athem genug besaß, um den Riesenschritten zu folgen, womit Beethoven, der nur ein Jahr vor ihm starb, im letzten Decennium seines Lebens über alle Berechnung und Fassungskraft seiner Zeitgenossen hinauseilte. —

Schon vor Schubert war ein anderes schönes Talent, war Weber dahingegangen, ohne seine Entwickelung, wovon »Euryanthe« bedeutende Resultate erwarten ließ, vollendet zu haben. — Was Schubert im Liede, was Weber fragmentarisch in der Oper angebahnt — beide von ächt nationalem Standpunkte — sollte nun nebst dem großen Gesammterbe Beethoven's der Erfüllung des angedeuteten modernen Ideales entgegengeführt werden. — Die einzige bedeutende Persönlichkeit, welche jenen schwerbefruchteten Traditionen nahe genug stehen konnte, um sie zu erfassen, und soviel Universalität des Styles besaß, um sie wenigstens an irgend einer Seite machtvoll zu ergreifen und zu einem befriedigenden Abschlusse zu führen, war Spohr. Aber ein einseitiges weichliches

Pathos und eine gänzlich unnöthige Zersplitterung der Kraft hinderten ihn daran.

Inzwischen drängte die Zeit mächtig nach Entschiedenheit; die Compositeure zeigten sich stets unentschiedener und ohnmächtiger. Ihr Styl nahm an Ausdehnung in die Breite wie in die Tiefe ab. Marschner ist schon das Kritiklose, Reissiger das Unselbstständige; bei Lachner zeigt sich negativer Fortschritt zum Charakterlosen, mit Lindpaintner langt man beim subjectiv Gemeinen an. — Obgleich diese Tonsetzer theilweise sich in mehren Branchen der Composition versucht, so warfen sie sich doch in ihrer besten Zeit insgesammt auf die Oper. Man hat daher ein Recht zu fragen: Welcher Art müssen ihre Werke gewesen sein, daß sie sich nicht nur mit denen von Mehul, Cherubini, Auber und Meyerbeer nicht messen konnten, sondern vor Spontini, Rossini und Bellini weichen mußten und später gegen die von Donizetti und Verdi, Lortzing und Flotow nicht mehr Stand zu halten vermochten? Diesen Herren gilt die fatale Rechnung Cornet's, welcher vor vier Jahren nachwies, daß in neuerer Zeit etwa 70 deutsche Opern durchgefallen und gegen etwa 10, die sich gehalten, über 30 fremde auf den deutschen Repertoires stehen geblieben seien. Aber ich verzichte darauf, einen Nekrolog zu schreiben. Jemand anders mag das Leichentuch lüften, welches die Gegenwart über jene Künstler werfen mußte,

deren Entwickelung in die Zeit der Restauration fällt, und deren man darum in vielen Kreisen bereits unter dem Namen »Restaurationscomponisten« Erwähnung thut. — Daß diese Restaurationscomponisten, welche selbst ohne irgend eine Ahnung ihrer Aufgabe in den Tag hinein schrieben, auch Anderen nicht darzulegen vermochten, worin die Fortschrittsforderung der Jahre 1820—30 bestand und in welcher Weise sie gefaßt und erfüllt werden sollte, ist klar, und man kann ihnen somit nicht verdenken, wenn sie Beethoven nur Autoritätswegen duldeten, sich selbst aber möglichst fern von ihm hielten, — wenn sie es mit Schubert in praxi ebenso machten, — und Weber hauptsächlich deswegen litten, weil er ihnen den Gefallen gethan hatte, frühzeitig zu sterben und ihren tiefen Schlaf durch kein neues Werk zu geniren, — daß sie gegen die Bestrebungen der Leipziger Schule mit demselben Eifer arbeiteten, als sie gründlichst Alles, was über den Rhein und die Alpen kam (die Werke Meyerbeer's an der Spitze), detestirten, aus Ursachen, welche denen diametral entgegengesetzt sind, womit sie ihre Opposition gegen Wagner heuchlerisch bemänteln. Wenn ich vorab nur einige Häupter dieser Partei bezeichnet habe, so ist damit nicht gesagt, daß diejenigen »Collegen«, welche ihnen zum Theil zeitgenössisch und gesinnungs- (?) verwandt sind, darum beachtenswerther seien, weil sie schlechterdings noch weniger leisten. Es wäre sonach thöricht anzunehmen,

daß Krebs besser sei als Reissiger, oder Vincenz und Ignaz besser als Franz Lachner, sondern es genüge hier anzudeuten, daß die ganze Classe dieser Künstler (?) im Interesse des Fortschritts sobald und nachdrücklich wie möglich unschädlich zu machen ist. — Als Deutschland in Folge der Befreiungskriege darauf verzichten gelernt hatte, seine Genies verhungern zu lassen und mit dem ihnen entzogenen Brote ausländische Mittelmäßigkeiten zu füttern, besaß es der Genies bereits keine mehr. Die Application, die man zu machen hatte, kam den Restaurationscomponisten zu Gute. Wir sehen sie daher an der Spitze der bedeutendsten Kunstinstitute und bemerken, wie sie entweder in Folge ihres künstlerischen Verkommens einflußlos geworden, die Plätze, an denen sie stehen, nur mehr noch mit Namen und indifferenter, wenn nicht als schlimmer zu bezeichnender Function ausfüllen, oder aber, wo sie noch einigen Einfluß besitzen, selbigen activ und passiv zur Verhinderung des Fortschritts in Anwendung bringen. — Betrachten wir nun, worin dieser Fortschritt sich ausprägt.

In den Dreißiger-Jahren, als die Welt unter einem neuen Stoße der Bewegung erzitterte, begannen einige Männer, deren Wiege die Sonne des jungen 19. Jahrhunderts beschienen hatte, die Resultate ihrer fortdauernden Entwickelung darzulegen, und versuchten dem Samen, den ein voraufgehendes Jahrhundert fruchtlos in die Menschheit gestreut zu haben schien,

Keime zu entlocken. Zunächst waren es in Deutschland Mendelssohn-Bartholdy, in Frankreich Berlioz. — Was diese und die im Folgenden zu nennenden nächsten Motoren der Gegenwart alsbald vortheilhaft im Sinne des Jahrhunderts kennzeichnet, ist Bildung, Kritik nach außen und nach innen, sittlicher Ernst, Reinheit der Absicht, Streben nach aufrichtiger Erkenntniß, Darlegung und Wahrung der Individualität.

Mendelssohn-Bartholdy erkannte alsbald den drohenden Zerfall. Er verglich die Gegenwart mit der Vergangenheit und fand von jener aus fast nirgends Anknüpfungspunkte an diese. Sein Bruch mit dieser Gegenwart mußte von da ab erklärt sein. — Er verglich weiterhin die Vergangenheit mit sich selbst und seiner persönlichen Befähigung. Hier war es, wo er zu dem eigenthümlichen Resultate gelangte, welches in diesem Augenblicke noch nicht hinreichend gewürdigt zu sein scheint. Zweierlei mußte ihm zunächst auffallen. Einmal, daß der formalistisch-objective Mozart Lücken in seiner Manifestation gelassen hatte, welche von dem idealistisch subjectiven Beethoven nur einseitig ausgefüllt sind, — dann daß, das Wesen Beethoven's so weit von seiner Individualität differirte, als die Form Mozart's. — Wollte er trachten, die Lücken, die er hier fand, auszufüllen, so mußte er den Entwickelungsproceß Mozart's praktisch revidiren. Er mußte dies weiterhin da thun, wo eine Revision am meisten berechtigt erschien,

wo der Mangel in Mozart's Naturell sie von Haus aus nöthig machte. Somit griff er auf Bach und Händel zurück. Dort traf er den Dualismus, dem er entfliehen wollte, bereits vorgebildet, indem er Händel auf dem damaligen Standpunkte weit objectiver finden mußte als Bach. Indessen lagen diese beiden Factoren von der Gegenwart hinlänglich weit ab, um ihre künstlerische Kundgebung der vorurtheilslosesten Betrachtung unterstellen zu lassen. Nachdem Mendelssohn die Kritik beider vollendet hatte, entschied er sich für die Mischung ihrer Style mit feiner Distinction, indem er den Händel's für das Oratorium, jenen Bach's für die Instrumentalmusik bevorzugte. Nach Sichtung des hier erlangten formalen Materiales ging er zu Mozart weiter; aber alsbald trat ihm die objective Richtung desselben hinsichtlich der Oper in den Weg. War das moderne Ideal dieses Kunstwerks bereits entwickelt, so ist kaum zu bezweifeln, daß Mendelssohn mit seiner erstaunlichen Assimilationsgabe Mittel gefunden hätte, dasselbe von sich aus zu erfüllen. Dies war nicht der Fall, und er wandte sich daher zum Oratorium. Hier konnte er, da die vorhandenen Zwischenstufen ihn nicht auf Aenderung der formalen, sondern bloß der realen Materiatur hinwiesen, alsbald die Fortführung der Principien einer besseren Vergangenheit unternehmen, und man darf sagen, daß die Consequenzen, welche für unsere Zeit noch aus dem Oratorium gezogen werden konn-

ten, im »Paulus« und »Elias« wesentlich erfüllt sind. Daß die Stellung des Oratoriums an sich verändert ist, darf nicht Mendelssohn zur Last gelegt werden. Die dramatisch episirende Haltung des »Elias« und die romantisch lyrische der »Loreley« (soweit von dem Vorhandenen auf das nicht fertige Ganze zu schließen ist) sind übrigens unleugbare Beweise für die Thatsache, daß sich Mendelssohn in Ansehung der combinirten Kunstformen mit richtigerem Sinne dem Ideale der Gegenwart näherte, als man ihm gewöhnlich zuschreibt. Zeigt sich nun bisher schon die überwiegend formalistische Richtung Mendessohn's, so noch mehr in Hinsicht der Instrumental- oder reinen Musik. Unfähig, sich auf eine Höhe mit dem unstät bewegten Pathos Beethoven's zu stellen, wendet er sich zur objectivirenden Lyrik und zur Darstellung des der Musik zugänglichen Realen. Als solches erkannte er mit feinem Sinne weniger das wirkliche Naturleben, welches Haydn und Beethoven schildern, sondern das phantastische. Jede Collision mit Beethoven vermeidend tritt er in seinen zwei bedeutendsten symphonischen Werken (dem Lobgesang und der Symphonie in A) dort entschieden formalistisch, hier entschieden lyrisch in fertiger Stimmung auf und wirft sich in seinen besten Ouverturen, deren formale Haltung zum Theil musterhaft ist, auf die Darstellung des Phantastischen und des malerisch nachahmbaren Realen. Ich bemerke, daß diese Darstellung vorab mit formalen Mitteln

erzielt ist, und daß daher der Vorgang Weber's, der mit mehr realen Mitteln wirkte, nicht verhindert, Mendelssohn in der angedeuteten Richtung als eigenthümlich bahnbrechend anzusehen. — Wir gelangen zu jener Art der Instrumentallyrik, deren engere Formen bereits nur noch für fertige Stimmungen vorhanden zu sein scheinen. Hier ist es, wo Mendelssohn sich Beethoven unmittelbar nähern konnte. So folgt er dessen symphonistischer Richtung im Violinconcert, so erweitert er bahnbrechend die Form des Klaviertrio, während er in den Streichquartetten noch mit der Materiatur kämpft und sich kaum in der Form zu Beethoven zu erschwingen vermag. Es ist hier nicht der Ort, anzugeben, wie anregend Mendelssohn sonst in mancher Hinsicht für den Fortschritt in formaler Richtung gewirkt habe. Ich wollte mehr ein früher von mir gefälltes Gesammturtheil (Neue Zeitschrift f. Mus. v. 11. Febr. 1853) motiviren, was leicht mißverstanden werden könnte, und worin das Wesen der Mendelssohn'schen Kunsterscheinung als der durch geistreich eklektische Benutzung alles vorhandenen Kunstmaterials poussirte äußerste formale Fortschritt der vorbeethovenschen Periode bezeichnet ist. —

Näherte sich Mendelssohn von Händel's, Bach's und Mozart's Seite her Beethoven und theilweise an diesem vorüber dem modernen Ideale, so kam Berlioz über Gluck und Beethoven direct bei demselben an. Aller Selbstausübung eines einzelnen Instruments

bar und darum der Mendelssohn'schen Universalität des Styles entbehrend, aber mit den organischen Fähigkeiten aller orchestralen Klangkörper innigst vertraut, ward dieser Künstler des reinsymphonischen Ausdrucks ausschließlich und in dem Maße Herr, daß nichts der abstracten Musik nur immer Ausdrückbare ihm unzugänglich bleiben mochte. Weniger lyrisch (wie Mendelssohn) als dramatisch intentionirt (nicht zu übersehen, daß seine erste Entwickelungsperiode in die beste Zeit der französischen Oper fällt), objectivirte er alsbald mit jener Schärfe, welche die stricte Bestimmung durch das Wort unerläßlich macht. Dieselben Zustände, die die Restaurationscomponisten in Deutschland herbeiführten, haben sich in Paris seit 1830 allmälig herangebildet, und wie jene Restaurationscomponisten, wenn sich kein Liszt fand, der sie daran hinderte, die Entwickelung Wagner's erstickt oder unfruchtbar gemacht hätten, so ward die Entwickelung Berlioz's nach Seite des Musikdramas hin, zu welchem er, die theoretische Speculation abgerechnet, als Franzose vielleicht ebenso große (theilweise größere) Fähigkeiten mitbrachte als Wagner, beim ersten Erblühen ertödtet. Ich kenne die Schönheiten und Mängel des »Benvenuto Cellini« ziemlich genau und mit tiefem Schmerze muß ich mich fragen: was hätte Berlioz geleistet, wenn er seit 16 Jahren für die Bühne schreiben konnte? Zwar hat er sich nicht in seiner

künstlerischen Thätigkeit gänzlich lähmen lassen. Dem Dädalus des Dichters gleich rief er aus:

Terras licet . . . . et undas
Obstruat; at coelum certe patet; ibimus illac.
Omnia possideat, non possidet aëra Minos.
(Ganz sicher hat die ganze Akademie nicht das Zeug, einen »Romeo« oder »Faust« zu schreiben.)
Dixit: et ignotas animum dimittit in artes.
Naturamque novat.

So groß es ist, dies zu können, so traurig ist es, dies zu müssen. Diese dädalische Kunst kennt nur ihr Urheber: nur er weiß sich ihrer zu bedienen; wehe dem Icarus, der ihm in seinem Fluge folgen wollte! Die Rückkehr zur subjectiv-lyrischen Symphonie, der sich der doch schon sehr objectiv-individualisirte Harold noch einigermaßen nähert, ist dem Genius Berlioz's unmöglich; die künstlerische Darlegung im Drama ist ihm abgeschnitten; so hat er außer mehren formalistisch außerordentlichen Werken zuletzt den »Faust« geliefert, welcher, wie er sich ausdrückte, presque le drame ist. Aber man sieht aus letzterem Werke nur, daß Berlioz sich nunmehr auch von den dichterischen Möglichkeiten des Musikdramas zu fernen beginnt und da anzulangen gefährdet ist, wo die größten Mißverhältnisse zwischen den einzelnen Momenten des Ganzen und diesem selbst entstehen müssen, so zwar, daß man anstatt eines Kunstwerks zuletzt nur noch ein Agglomerat von kleinen Kunstwerken haben wird, einem

Bildungsprocesse gemäß, der in der Natur dem der anorganischen Welt entspricht. Ich bemerke, daß Berlioz im Gegensatz zu der formalen Richtung Mendelssohn's (wie man dies namentlich aus dem Vergleiche der beiderseitigen Darstellung des Phantastischen ersehen kann) eine reale verfolgt, indem er weniger mit gemeinmusikalischen als specifisch orchestralen Mitteln zu wirken strebt.

Es lag in der Nothwendigkeit der Gesammtentwickelung, welche der Erscheinung Wagner's voraufging, daß der orchestrale Körper, welcher bei Beethoven einer einseitigeren Verwendung diente, zu derjenigen Ausdrucksfähigkeit poussirt wurde, der er im Musikdrama bedurfte. In Folge derselben Nothwendigkeit scheint es geschehen zu sein, daß fast gleichzeitig der gesammte virtuose Realismus in eine neue Phase trat, indem die beiden Leitsterne der älteren Virtuosität, Spohr und Hummel, plötzlich vor dem dämonischen Feuerglanze zweier Kometen, Paganini und Liszt erblichen, als deren Schweif leider eine große Menge seichter Geiger und Pianisten die beiden Hemisphären durchzogen. Fortan konnten im Bereiche der reinen Musik auch jene Lücken ergänzt werden, welche Berlioz nicht ausfüllte, und ich sehe in diesem Augenblicke Liszt damit beschäftigt, die virtuose Form mit subjectivem Gehalte zu erfüllen, was Paganini zu thun nicht vermochte, und so das virtuose Material Ideen dienstbar zu machen, zu denen Beethoven es noch unzulänglich fand.

Nichts fehlte dem Materiale mehr, um es in ideal-realer Richtung einem Kunstwerke dienlich erscheinen zu lassen, welches Beethoven noch nicht kannte, Berlioz jedoch geahnt zu haben scheint. Das Kunstwerk Wagner's, wie es im »Lohengrin« sich ausprägt, ist principiell die größtmögliche Erweiterung der Symphonie Beethoven's und Berlioz's. Wenn ich sage: Erweiterung, so kann ich hinzufügen: Begränzung und Erfüllung. Der Stoff ist subjectiv bestimmt und geformt wie bei jener Symphonie; die Motive des Pathos und der romantischen Dialektik sind vergegenständlicht; das Pathos selbst ist in Personen und Situationen verlegt, aber diese sind im Sinne des subjectiven Musikers typisch generalisirt. Die wirklichen Objecte der Schilderungen gelangen, wenn real, zur Erscheinung, werden im anderen Falle symphonisch dargestellt. Wollen wir einen Vergleich herbeiziehen, so können wir sagen: Das Wagner'sche Kunstwerk verhält sich zum Beethoven-Berlioz'schen, wie das tragische Kunstwerk zum lyrischen der Griechen. Der »Lohengrin« ist, was die dramatische Form anlangt, in dem Maße organisch, als der »Faust« anorganisch, und steht gleichzeitig in Hinsicht der symphonischen Form auf dem Höhepunkte der

synthetischen Rhetorik Beethoven's, was seine subjective Richtung, in welcher der dramatische Vorwurf mit nichten im Sinne der Außenwelt, sondern im Ganzen und Großen aus der Seele des Gesammtdichters heraus objectivirt wird, genügend ins Licht stellt. Die Einseitigkeit der Darlegung und die Fehler in stofflicher wie stylistischer Hinsicht kommen hier nicht in Betracht; doch kann man sich aus vorstehender Bestimmung sogar einen Theil der Mißverhältnisse erklären, welche sich bei der Behandlung des Stoffes herausgestellt haben.

Es war ein eigenthümlicher Zufall, daß unmittelbar vor Aufführung des »Lohengrin« zwei andere Werke die Bühne beschritten: Meyerbeer's »Prophet« und Schumann's »Genovefa«, jenes, in welchem die Veräußerlichung auf die Spitze getrieben ist, und dieses, welches an einer Verinnerlichung leidet, die bis zur Repression aller stofflichen und stylistischen Factoren fortschreitet. Schumann, zwischen Mendelssohn und Berlioz, Beethoven und Wagner aufgewachsen, suchte dem Formalismus Mendelssohn's und dem Realismus Berlioz's zu entfliehen und knüpfte als subjectiv romantischer Musiker an Beethoven an. Nach und nach indeß gelangte er dazu, den Mendelssohn'schen Formalismus einseitig in sich aufzuheben, theilweise auf Kosten des persönlichen Inhalts; bei

der Repression der Mittel hat es indessen annoch sein Bewenden mit ihm. Nach einer kürzlich niedergeschriebenen Aeußerung Schumann's wären wir verpflichtet, den ganzen letzten Entwickelungsgang Beethoven's zu reproduciren; dieselben Kämpfe, die jener durchgemacht, sollten wir wieder erneuern und zur Anschauung bringen. Es ist dies eine grundfalsche Ansicht. Ihr folgend würde man mit Verinnerlichung der Musik bis zur Auflösung aller Schönheit der sinnlichen Erscheinung fortfahren und von einer endlichen Abklärung des Kunststyles würde da nimmermehr die Rede sein. Am bedeutendsten erschien mir Schumann unter Anderem gerade da, wo er seine sonst belegte Ansicht einigermaßen zu verleugnen vermochte, in der Musik zu Byron's »Manfred«. Noch ist dieser Künstler in voller Thätigkeit und es muß der Zukunft überlassen bleiben, zu lehren, ob man in ihm einen musikalischen Schelling zu ersehen habe. — So achtenswerth indeß Schumann in einzelnen specifisch-musikalischen Leistungen sei: mit aller Entschiedenheit kann doch jetzt schon behauptet werden, daß sein Standpunkt als der einer gänzlichen Verinnerlichung hinter den Forderungen der Zeit stehe, welche aus dem Nebelthale einer kränkelnden und affectionsvollen Subjectivität nachgerade in das heitere Land jenes gesunden Idealrealismus zu gelangen strebt, der bis zu diesem Augenblicke von Berlioz am nachdrücklichsten

angebahnt und von Wagner zum ersten Male künstlerisch dargelegt erscheint*).

Sie bedürfen, mein Freund, nach dieser Auseinandersetzung keine besondere Andeutung mehr über die Antipathieen, welchen Wagner bei den Musikern der Gegenwart ausgesetzt sein mußte. Bedenken Sie indeß, daß ich nur von den wirklichen und wahren Trägern der modernen Bewegung gesprochen habe. Aber in Deutschland sieht sich jeder Musikdirector, jeder Recensent und wer sonst noch für dergleichen an. Erst diese Opposition! — Weiter hinaus muß indeß anerkannt werden, daß die Anhänger der Leipziger Schule von allen Schattirungen das Bewegungselement, welches sie zu repräsentiren haben, nicht auf die Länge verleugneten. Daß sie mit Vorsicht und Mißtrauen an das Neue herantraten, ist ihnen nicht zu verdenken; — daß sie es endlich aufnahmen, ehrt ihre Einsicht und beweist, daß in ihnen dieselben Gesinnungen erhalten blieben, welche unter Mendelssohn eine selbstverständliche, stille, aber behäbige Opposition gegen die Restaurationscomponisten begründeten. Diese letzteren nun »in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle« stehen nachgerade isolirt da mit

*) Die während Drucklegung dieser Schrift eingetretene Katastrophe bleibt indeß nicht nur für die Entwickelung Schumann's, sondern auch für die der ganzen gegenwärtigen Kunstkrisis ein höchst beklagenswerthes Ereigniß.

ihren Klagen über den Verfall der Kunst, den sie und nur sie allein herbeigeführt hatten. Mit heuchlerischem Zelotismus treten die Fähigeren, mit stupidem, weil gegenstandslosem Conservativismus die Unfähigeren von ihnen gegen den zu Tage liegenden Fortschritt für eine Classicität in die Schranken, die sie thatsächlich nie verstanden und nie gepflegt haben und die als solche in der Musik eigentlich noch gar nicht existirt. Ihnen war es gesagt, wenn Kiesewetter vor acht Jahren schrieb: »Es steht dem Historiker zu, in Erinnerung zu bringen, daß die Klagen über den Verfall, ja über den Verlust der »guten alten Musik«, so weit die Urkunden zurückreichen, in jedem Zeitalter gehört worden sind, während doch zugleich jedes Zeitalter den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben glaubte. So war es in der Epoche eines Palästrina, Carissimi, Scarlatti, in jener der Neapolitaner; so zur Zeit Haydn's und Mozart's; die Producte unserer Zeit (er spricht von der Haydn's, Mozart's, Beethoven's, die er durchlebte) aber nennen wir wohl gar »classisch«. Darüber wird nach hundert Jahren die Geschichte Auskunft geben. Wir wollen indessen für die Kunst das Beste hoffen . . . . . Die Gränze dieser Kunst, welche nicht, wie die bildende, ihren Vorwurf und ihr Vorbild, zugleich aber auch ihre Schranke, in der Natur gegeben findet, sondern aus den unergründeten Tiefen des Gemüthes, aus dem Geiste einiger genialen Menschen, welche die

Vorschung in kürzeren oder längeren Zwischenräumen der Zeit geboren werden läßt, in neuer, früher ungekannter und ungeahnter Vollkommenheit in das Leben tritt — die Gränze der Tonkunst, sage ich, hat Niemand gemessen, und Frevel wäre es, die Producte unserer Zeit als das non plus ultra zu bezeichnen.«

Also kein Stillstand! kein Versumpfen! keine Retrospectivität! — Vorwärts! in der Kunst, in des Schönen, in der Menschheit Namen! —

Vierunddreißigster Brief.

Es läßt sich nicht leugnen, daß ein Theil der Dichter (namentlich Bühnendichter) und Schriftsteller der Gegenwart sich zur Opposition gegen Wagner speciell sowie den gesammten specifisch musikalischen Fortschritt herbeiließ, als dessen theilweises Resultat die Erscheinung Wagner's anzusehen ist. Wagner selbst hat ein Bild vom Zustande des Drama entworfen (Oper und Drama 2. Thl.), woran sich die Dramatiker der Gegenwart wenig erbaut haben mögen. Es ist eine längst fertige Thatsache, daß die Oper selbst in dem verkommenen Zustande, bei dem sie in den letzten Jahrzehnden angelangt ist, für das Publi-

cum noch immer mehr Anziehungskraft bewährte, als die Erzeugnisse im sogenannten recitirten Schauspiele. Die Tragweite der Wagner'schen Theorie hat die Besorgnisse der Dramatiker der Verstandessprache erhöht und ein Erfolg, wie ihn der »Tannhäuser« errungen (vielleicht doch nur weil oder obgleich er jenen Theorieen noch ziemlich fern steht), mußte seltsamerweise dazu beitragen, sie auf die Spitze zu treiben, indem er sie zu rechtfertigen schien. Anstatt mit richtigem Takte zu begreifen, um was es sich handle, und aus den Theorieen Wagner's für die mögliche Zukunft des Schauspiels selbst die gesunden Folgerungen zu ziehen, welche aus denselben wirklich resultiren, griff man Wagner lieber vom Gesichtspunkte ästhetischer und technischer Forderungen an, die in ihrer Einseitigkeit der Erscheinung des Musikdramas gegenüber nie stichhaltig sein konnten, und von demselben Publicum, welches sie eines Besseren belehren sollten, zuerst desavouirt wurden, sobald es die Wagner'schen Opern selbst kennen lernte; denn was das Auge sieht und das Ohr hört, »glaubt das Herz«. Das Meiste, was abseite der specifischen Dichter gegen Wagner eingewandt wurde und noch werden kann, findet seine Erörterung in den vorstehenden Briefen zur Genüge und ich kann von einer Recapitulation hier füglich absehen. Was die Presse selbst anlangt, so findet man in derselben seit drei bis vier Jahren die mannigfaltigsten Urtheile von verschiedenster Seite. Extrava-

gantes Gelobhudel und perfider Tadel der Wagner'schen Werke, welche man unter einander in seltsamster Weise zu einem wahren Herenbrei zusammenrührte, bildeten den Grundzug der Wagnerpolemik. Unbesonnenheit und Unverstand auf einer, böser Wille auf anderer Seite hielten sich und halten sich zum Theil annoch wetteifernd die Wage darin. Freilich wie kann man Besonnenheit verlangen von jenen blinden Musik-Wagnerianern mit der Parole: »Gott ist Gott, und Richard ist sein Prophet,« die fortwährend kleine nasse Scheitlein zu dem großen Holzstoße zusammentragen, auf dem Alles, was schlechtweg Musik heißt, verbrannt werden und aus dessen Flammen ihr chiliastischer Phönix allein erstehen solle, — oder von jenen Literatur-Wagnerianern, welche von Musik wenig verstehen aber viel schreiben, und was sie von Wagner falsch gehört haben, auch falsch wieder weiter sagen! Diese Unbesonnenen — namentlich die Musiker darunter, welche sich an einem Wagnerhosianna die Kehlen heiser schreien, das doch nur ihr eigenes Requiem ist — sind weniger zu tadeln als zu bemitleiden, sie handeln aus jenem Enthusiasmus, welchen Shaftesbury richtig eine ansteckende Krankheit der Seele nennt. Was verzeiht man einem Kranken nicht? Weniger und gar keine Rücksicht ist man jenen Musikern und Literaten schuldig, welche aus schlechten Absichten und schlechtem Willen eine Sache verkennen und verfolgen, die einer vorurtheilsfreien Prüfung

und Würdigung vor anderen werth ist. Das sind jene Musikmacher und Musikdulder, welche bloß noch an Variationen über das traute »Nur langsam voran!« Geschmack finden können: das sind ein großer Theil heutiger Literaten. Einige derselben — schlimme Vögel — sitzen auf dem Leichnam unseres in der Geburt gestorbenen Dramas und verwerthen seine Verwesung in decrepiten Stücken und faulen Dramaturgieen. Diesen ist der derbgesunde Wagner mit seiner Regeneration des lebensfähigen Musikdramas ein Gräuel; denn sie wollen nur Aase haben, um davon zu zehren. Andere davon (meist Nebelsterne am Nachthimmel unserer Literatur, die man mit bloßen Augen nicht sehen kann) sind angewiesen, die unzähligen Feuilletons vollzuschreiben; es sind unproductive Köpfe, welche, da sie aus sich nichts hervorbringen können, was der Rede werth ist, von dem reden (verba facere) müssen, was Andere Erhebliches thun. Wie viele von ihnen haben nicht schon ihre obscuren Namen an den glänzenden von Wagner zu knüpfen gesucht! Sie kennen die Fabel von Pallas und dem Drachen par coeur und richten sich darnach ein. In Wahrheit vergeht selten ein Tag, wo man nicht einer oder mehre Artikel von solchen Leuten lesen kann, die, wie weiland der sinnige Held im »Frieden« des Aristophanes, in Ermangelung eines Pegasus auf einem Mistkäfer nach dem Olymp zu gelangen streben. Besagten Literaten insgesammt geschähe ein bitteres

Leid, wenn die Wagner'sche Reform sich verwirklichte. Wie könnten sie sich alsdann noch über den »Unsinn der Oper« lustig machen, was auch schon weniger seichte Köpfe vordem gethan haben? Wie würde sich das heutige Industriedrama mit seiner unabsehbaren dürren Flachheit neben dem von Wagner intentionirten Musikdrama ausnehmen? Was machten bei so ganz veränderten Kunstzuständen gewisse Dramaturgen gewisser officieller Organe, — naseweise, affectirte Leute, denen wohl die Ohren, nicht aber das Gold eines fabelhaften Königs eigen zu sein scheinen? Wovon sollten die vielverschlingenden Feuilletons genährt werden, wenn die »Wagnerfrage« erst ins Klare gebracht wäre? Muß nicht der große Teich stets neu umgerührt werden, weil sich im trüben Wasser besser fischen läßt? — Es überkommt mich ein gründlicher Ekel, wenn ich an meinem Gedächtnisse Alles vorbeipassiren lasse, was ich über Wagner schon habe hören und lesen müssen. Ja, ja, Vischer hat Recht, wenn er den Künstler beklagt, der in der Gegenwart schaffen soll, und schließlich seufzt: »Hat aber der Künstler einmal nicht links und rechts gesehen und ist seinem Genius gefolgt, so fährt die Kritik über ihn her, steckt ihn nachträglich an, nimmt ihm die Freude!« Glücklicher Weise ist Wagner nicht sehr in der Verfassung, sich von der »Kritik«, d. h. dem, was sich gewöhnlich so schelten läßt, »anstecken« zu lassen. Sein Blick reicht um ein Ziemliches weiter, als der

der Meisten, die sich in Gutem und Bösem auf ihn eingelassen haben. Daß dies so ist, hat man ihm auch wohl zum Vorwurfe gemacht. Wie er selbst gesteht, ließen ihn die Musiker als Dichter, die Dichter als Musiker gelten. Er hätte noch mehr sagen können. Die Aesthetiker meinten, daß er zu sehr Poet sei, um richtig zu speculiren, die Poeten aller Branchen hielten ihn für zu reflectirend, um Dichter zu sein. Man erkennt in solchem Gebaren einen Zunft- und Kastengeist, dessen nachgoethesches Vorhandensein in Erstaunen setzt. In Wahrheit wäre es denn, dächt' ich, doch nicht das erste Mal, daß bei einzelnen Individuen die verschiedensten Seelenvermögen gleichmäßig in großem Maßstabe zur Ausbildung und Aeußerung gelangten. Goethe selbst hat seiner Zeit einen großen französischen Mathematiker wegen seiner Wirksamkeit auf belletristischem Gebiete in einer Weise vertheidigt, welche unsere engherzigen Gildemenschen sehr nahe berührt. »Solche feindselige Naturen,« sagt er, »die nur wider Willen entschiedene Vorzüge anerkennen, möchten gern jeden trefflichen Mann in sein Verdienst ganz eigentlich einsperren (experto credite Ruperto!) und ihm eine vielseitige Bildung, die allein Genuß gewährt, verkümmern. Sie sagen gewöhnlich, zu seinem Ruhme habe er dieses oder jenes nicht unternehmen sollen! Als wenn man Alles um des Ruhmes willen thäte, als wenn die Lebensvereinigung mit Aehnlichgesinnten, durch ernste Theilnahme an dem,

was sie treiben und leisten, nicht den höchsten Werth hätte. Und nicht allein Franzosen, welche Alles nach außen thun, sondern auch Deutsche, welche die Wirkung nach innen recht gut zu schätzen wissen, geben solche Gesinnungen zu erkennen, wodurch der Schriftsteller vom Schriftsteller, der Gelehrte vom Gelehrten gildenmäßig abgesondert würde.« Indessen möchte man sagen, daß ein Philosoph oder Mathematiker eher auf dem Gebiete der Kunst zulässig wäre, als ein Künstler auf dem Gebiete der Wissenschaft und Speculation. Aber wir begegnen auch hier mehr als einer Erscheinung, welche das Gegentheil schlagendst beweist. Man erinnere sich nur an den genialen Maler Leonardo da Vinci, denselben, der wie Lessing berichtet, als Violinist im Dienste des Ludovico Sforza zu Mailand stand, und dessen Verdienste um die Wissenschaft neuerdings Alexander von Humboldt verewigte, indem er ihn den »größten Physiker seines Jahrhunderts« nennt. Schön schreibt Vischer über diese Erscheinung: »Ich möchte ihn die über sich und ihre Gesetze zum Bewußtsein gekommene Malerei nennen. Er bewährt sich, um von seiner übrigen Vielseitigkeit hier nicht zu reden, sogleich dadurch als Genius, daß er auf beispiellose Weise die Reflexion über sich und die Kunst selbst mit der ungeschwächten Production vereinigt, innerhalb der letzteren aber die Extreme der tiefen Innig-

keit, der frommen, stillen Seelenanmuth und der männlichen in Handlung sich ausbreitenden Energie und diese Momente des Ideales in der Fülle der vollendeten Form.« Läßt sich dieses Lob auch nicht in seiner ganzen Ausdehnung für Wagner vindiciren, so hat er doch wesentlich Erscheinungen vorbereitet, die im Laufe der Zeiten eine Stufe erklimmen können, welche sie desselben werth macht. Er selbst steht noch in der Blüthe der Jahre, und es ist daher noch nicht abzusehen, ob er nicht persönlich zu solcher Vollendung gelange. Geschähe es auch nicht, so darf er sich jedenfalls mit den Worten eines Dichterkönigs von ähnlicher Universalität als die Leonardo's trösten: »Die höheren Forderungen sind an sich schon und auch unerfüllt schätzbarer, als die wenn auch ganz erfüllten niedrigen.« —

Fünfunddreißigster Brief.

Es liegt in der Eigenheit der deutschen Nation, zum Begriffe der Größe ihrer Genies eine gewisse stylistische Allseitigkeit zu verlangen. Diese geht Wagner dem Musiker ab oder er bethätigt sie nicht. Er kann daher in Deutschland selbst nicht wohl zu solcher

specifisch=musikalischen Geltung gelangen, wie z. B. Beethoven; er macht auch keinen Anspruch darauf. Weiterhin theilt er mit allen deutschen Autoren den Nachtheil, nicht auf italiänische oder französische Bühnen kommen zu können. Der crasse Sensualismus der ersteren hat seit Langem alles außer ihm Belegene consequent ausgeschlossen. — Die Exigenzen der Industrie und der Mode haben in Frankreich letzterer Zeit solide Bildung und bewußtes, edles Wollen ersetzt. Hiervon abgesehen sind die nationalen Stoffe (local=deutsche, denn wir haben keine eigentlichen Nationalstoffe) und die stylistische Behandlung derselben (zu sagen das Wagner'sche Kunstwerk überhaupt) nicht geeignet, auf einer französischen Bühne eingeführt zu werden, wie sich denn die Poesie Wagner's schon in ihrem Verhältnisse zur Musik gegen jede Uebersetzung von Haus aus sträubt. In England wird zwar ein auswärtiger, zumal deutscher Meister nicht mehr mit den Worten aufgenommen, die dem guten Swift entschlüpften, als ihm Händel gemeldet wurde: »oh! a German, and a Genius! a prodigy, admit him!« — Indessen ist der negative Eklekticismus des heutigen England bekannt. Lessing meint, der schlechteste Geschmack sei der einseitige. Ich möchte sagen, der schlechteste Geschmack sei gar keiner. Was in London ein falscher Autoritätsglaube und der darauf fußende Conservativismus einerseits, der Einfluß der verdisirten italiänischen Clique andererseits thun,

ersieht man am besten an der Aufnahme, die dort Berlioz's »Cellini« erlebt hat, und an den Commentaren, die die Presse (namentlich auch die »Times«) dazu lieferten. — Die traurigen internationalen Verhältnisse des deutschen Musikhandels sind bekannt; nicht minder kann ich voraussetzen, daß die Chancen, welche Wagner'sche Werke im Musikhandel haben, leicht zu bemessen seien. — Man ersieht aus allem dem, daß Wagner's Leistungen auf Deutschland und seine Bühnen zielen, daß sie auf dem Boden, dem sie erwuchsen und dem sie so zu sagen klimatisch eigen sind, gehegt und gepflegt werden müssen. Wenn dies in der Folge geschieht, so ist die Initiative dazu nicht von Deutschland ausgegangen. Es ist hier der Ort, desjenigen Mannes zu erwähnen, welcher, ohne der Nation anzugehören, derselben ein schönes Moment ihrer Kunstentwickelung rettete, indem er Wagner für Deutschland erhielt. Das Maß der Schmach aller deutschen Synecuristen aus der Classe der Restaurationscompositeure, welche an den meisten Bühnen annoch als Kapellhämorrhoidare fungiren, war voll in dem Augenblicke, als der Ungar Franz Liszt der von ihnen schmählich verrathenen Pflicht wahrnahm und nicht nur die Aufführung der Wagner'schen Opern ins Werk setzte, sondern auch in Wort und That die eifrigste Propaganda für dieselben machte. Ehre und Dank ihm dafür! Allen, welche ihn persönlich kennen, muß seine warme und aufrichtige Sympathie für

Wagner's künstlerische Hervorbringungen bekannt sein. Dieser Sympathie entsprach auch die Verabfassung seiner Druckschrift »Tannhäuser und Lohengrin« (Leipzig, Brockhaus), in welcher er mit Begeisterung die Eindrücke, die ihm von diesen beiden Werken erweckt wurden, schildert. Ich habe im Hinblicke darauf, daß jene Schrift einen kunstphilosophischen Zweck nicht verräth, einzelne dort ausgesprochene Ansichten zu modificiren nicht Anstand genommen, da die Tendenz dieser Briefe eine weitergreifende ist als diejenige, welche Liszt zunächst im Auge haben mußte, wie denn auch die Betrachtung eines Objectes an sich stets andere Resultate liefert, als sein Vergleich mit den Gesetzen, denen es unterworfen ist. — Von dem beregten Gesichtspunkte ist indeß Liszt's Schrift allen Kunstinteressenten annoch zu empfehlen und ich ermangele nicht, in Ansehung derselben wiederholt zu unterschreiben, was ich seiner Zeit in den »Blättern für literarische Unterhaltung« darüber gesagt habe. — Liszt's große und namhafte Verdienste um die musikalische Bewegung der Gegenwart und seine umfassenden und weitgreifenden Bemühungen für die Entwickelung der sich allmälig abgränzenden Epoche zu beleuchten, muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Für jetzt, mein Freund, scheiden wir von dem Gegenstande, dessen Betrachtung ich Ihnen in diesen Blättern nahe legte. Meine weiteren Mit-

theilungen werden Wagner's Speculation über das »Kunstwerk der Zukunft« zu beleuchten haben, wobei Mehres, was hier nur angedeutet werden durfte, auszuführen, Anderes zu ergänzen sein wird.

Druckfehler.

S. 9 Z. 10 v. o. tragischem st. tragischen.
» 12 » 4 » » Gralmysterium st. Graalmysterium.
» 45 » 20 » » executiven st. excutiven.
» 51 » 10 » » den st. dem.
» 53 » 11 » » einen st. einem.
» 54 in der letzten Zeile nach »Camera« ist die Parenthese zu schließen.
» 56 Z. 3 v. o. nach »Contrapunkt« ein Comma (,) zu setzen.
» 98 » 4 v. u. Zuhörer st. Zuhöher.
» 108 » 2 » » ist das Comma (,) nach »Genusse« zu tilgen.
» 144 » 1 v. o. bekehre st. belehre.
» 146 » 15 » » mälig st. mählich.
» 159 » 5 » » andern st. andere.
» 160 » 9 v. u. Chitarroni st. Chitacconi.
» 176 » 5 v. o. zweiten st. weiten.
» 206 » 8 » » erkannt st. erkennt.
» — » 9 » » Denn st. Dem.
» 208 » 5 v. u. Zweifels st. Zweifel.
» 213 oben a linea zu setzen.
» 263 Z. 7 v. u. das, nach »daß« zu tilgen und hinter »dann« zu setzen.